Les Grands du dessin : quatre siècles d'art italien à travers les fac-similés de la "Biblioteca di disegni"

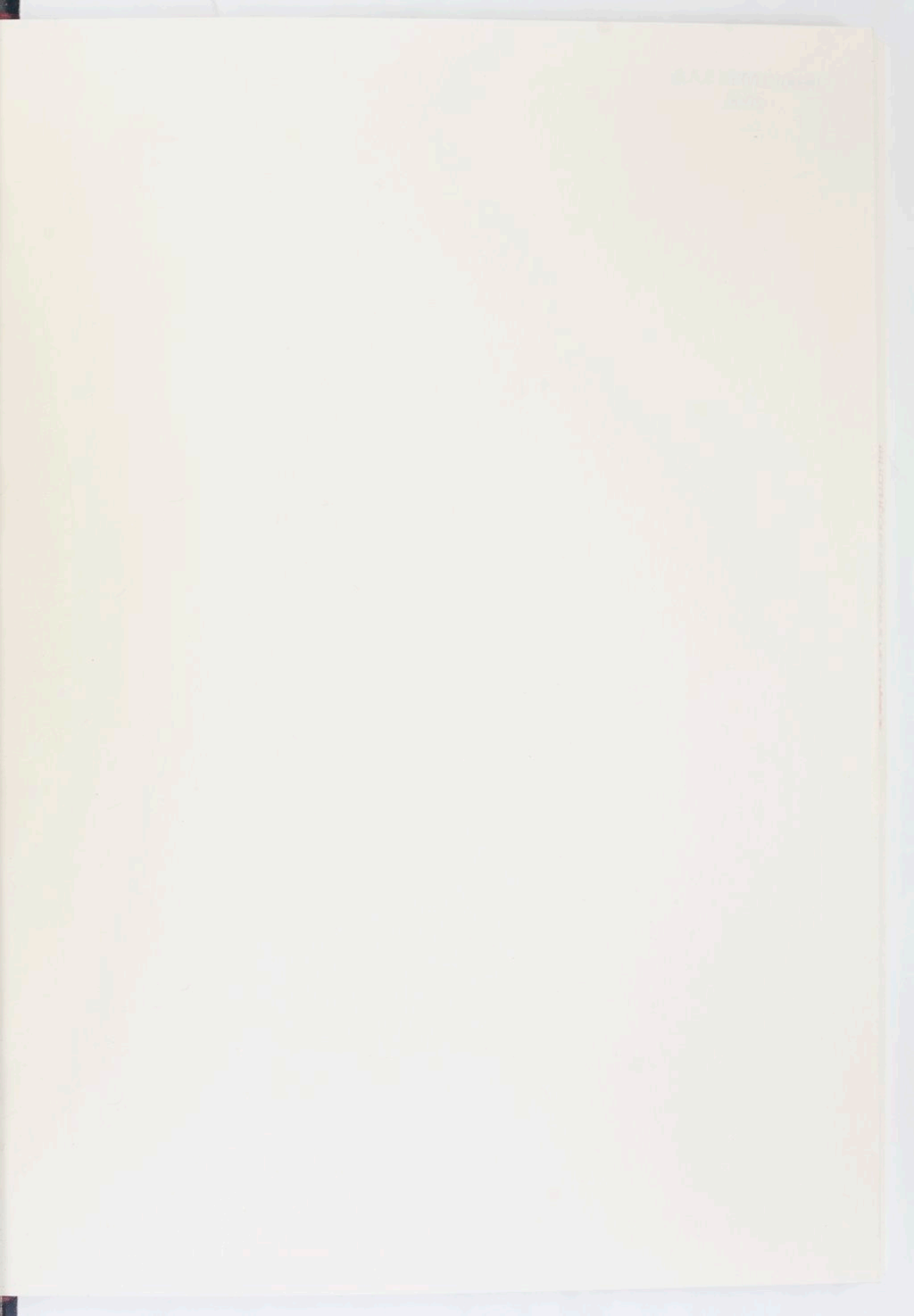

BnF Gallica

LES GRANDS DU DESSIN

Quatre siècles d'art italien
à travers les fac-similés de la "Biblioteca di Disegni"

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
1982

ALINARI



Bibliothèque Nationale
Salon d'Honneur
10 novembre - 10 décembre 1982

Diffusé par les Editions Seefeld
56, rue Jacob Paris 6ème





LES GRANDS DU DESSIN

Quatre siècles d'art italien
à travers les fac-similés de la "Biblioteca di Disegni"



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
1982

ALINARI

De tous temps les hommes, à défaut d'oeuvres d'art qu'ils ne pouvaient détenir, ont aimé posséder des copies de ce qu'ils admiraient. C'est ainsi que la xylographie a pù d'abord répondre à ca besoin d'appropriation. C'est ainsi qu'au XVIIIe siècle, il était de bon ton chez les grands seigneurs de faire exécuter des reproductions des grands tableaux conservés au Vatican ou dans les palais florentins. Nul ne se serait alors indigné de posséder une copie, car le goût des valeurs plastiques l'emportait alors largement sur l'esprit mercantile que suscitent le snobisme et le souci spéculatif. De son côté, la lithographie a pu servir en ces domaines d'utile relais.

Cependant c'est la photographie qui devait au mieux permettre de reproduire des originales et populariser la découverte des oeuvres d'art. Sans l'usage des procédés photographiques, trésors esthétiques et études physiques, connaissances géographiques et plans d'architecture, n'auraient pu demeurer que l'apanage d'un public restreint. Notre connaissance du monde a été des premières à bénéficier de cet essor, telle est l'évidence qu'il convient de rappeler et sur quoi Malraux a pu justement broder les variations les plus brillantes.

C'est dans cet esprit de haute vulgarisation que travaillent depuis cent ans les Editions Alinari de Florence, qui viennent d'offrir à la Bibliothèque Nationale vingt huit recueils de fac-similés des mille deux cent plus beaux dessins italiens du XVe au XVIIIe siècle. Tout historien de l'art connaît les précieuses archives photographiques de la Maison Alinari. Depuis un siècle, aucun ouvrage d'art traitant d'une ville ou d'un artiste d'Italie ne paraît sans être illustré d'un de leurs clichés, dont la rigoureuse qualité frappe immédiatement le lecteur.

On peut donc se réjouir de les voir ainsi mis à la disposition des chercheurs et des amateurs, accompagnés de notices scientifiques qui sont l'oeuvre des spécialistes internationaux du dessin les plus éminents.

Au moment où les catalogues des vieux maîtres retrouvent une nouvelle jeunesse grâce à l'illustration qui en est donnée, il est précieux de pouvoir s'appuyer sur un ensemble de cette importance qui me paraît des plus propres à affiner la connaissance amoureuse que nous pouvons avoir de l'art italien.

Alain Gourdon
Administrateur général
de la Bibliothèque Nationale

Je traiterais cette brève présentation de la «Biblioteca di Disegni» à partir de trois points de vue: celui de l'historien, celui du florentin et celui de l'homme politique, responsable aujourd'hui au gouvernement et au Parlement, mais surtout ministre fondateur du Ministère des biens culturels et de l'environnement, en 1975, dans le mémorable cabinet Moro-La Malfa, deux noms toujours vivants dans l'esprit et dans le souvenir de chacun d'entre nous.

Sur le plan historique cette «Biblioteca di Disegni» constitue le couronnement d'une initiative qui débuta en 1853, lorsque Leopoldo et Romualdo Alinari s'intéressèrent à la reproduction de dessins après la fondation de leur célèbre studio de photographie qui fut l'objet d'une splendide exposition au Forte Belvedere, point de rencontre d'une série d'initiatives qui honorent la culture et l'édition italiennes.

Et j'aimerais insister un moment sur cette date — 1853 — parce qu'elle peut sembler, lue rapidement, beaucoup plus proche de nous: il s'agit en fait d'un espace da 130 ans. Les débuts prophétiques de l'oeuvre d'Alinari se situent dans la période la plus réactionnaire du Grand-Duché de Toscane, dans les années qui suivirent le nouveau Concordat de Léopold II, annulant l'esprit modéré et laïque des Lorraine, dans les années qui préparèrent, peu à peu, le déclin de l'indépendance et le climat de tolérance sociale qui caractérisait le vieux grand-duché, déjà dans l'immobilisme, marqué par l'irréversible rupture entre Léopold II et l'aristocratie toscane, les Ricasoli, les Capponi, qui préparait le 27 avril 1859.

Cette date — 1853 — il faut vraiment s'y arrêter un moment pour bien comprendre le sens de l'itinéraire parcouru par celle que Ulrich Middeldorf a appelé la «Ditta», la firme Alinari. Ce terme — Ditta — est justement de l'époque et du monde dans lequel elle est née, s'est développée, enrichie, a continué et s'est sauvée, après bien des écueils, bien des tempêtes et des transformations. Il convient de relire un jugement formulé dans une importante revue locale, la «Rivista di Firenze», par Atto Vannucci, qui a lié son nom à un courant précis de la démocratie toscane, auteur d'une oeuvre aujourd'hui oubliée, *Les Martyrs de la Liberté italienne*, qui avait alors sa signification en un certain climat et dans un certain esprit renaissant, l'esprit du premier Risorgimento toscan.

Et ce jugement presque digne d'Einaudi qu'Atto Vannucci donnait en 1858 un an avant le 27 avril et avant l'indépendance et l'unité italiennes était celui-ci: «A présent, avec la photographie, ces trésors sont diffusés en autant de reproductions que nécessitent les besoins des artistes et des connaisseurs et c'est là une leçon d'économie politique parfaite». Limiter la reproduction des dessins à un nombre relativement restreint, trois cent ving-cinq exemplaires, place la «Biblioteca di Disegni» dans la liste de ces ouvrages qui s'adressent à une certaine élite et pour nous, bibliophiles, ce chiffre savamment calculé par l'éditeur est une garantie vraiment alléchante.

«Il y a donc un recours à la technique qui en accentue la valeur qui n'enlève rien à la qualité» ajoutait Atto Vannucci. «Tout le monde est conscient de la grande utilité de ces reproductions; toutefois, pour citer une

autorité, nous dirons que récemment, Ruskin (dont le nom évoque lui aussi tout un paysage culturel et civil), dans l'un de ses discours sur l'éducation artistique, proposait justement de faire copier par les jeunes qui étudiaient les arts du dessin quelques-uns des travaux photographiques des Alinari et en exaltait la précision et la beauté».

C'est là que cette initiative, qui atteint à présent à son sommet, prend vie et ne tarde pas à s'imposer dans Florence laquelle commençait à se réveiller après la léthargie qui suivit la seconde restauration de 1849, dans Florence qui se préparait à affronter la deuxième partie du XIXe siècle et dans les premières années de l'Unité italienne, réalisant, en même temps que l'ascension des Alinari, la première forme de conservation des biens culturels.

Il y a un domaine de l'histoire qui mériterait une recherche que j'aimerais suggérer à M. Zevi, à ces amis héritiers de la tradition Alinari, un domaine qui devrait être mis en lumière par eux, celui des premières quarante années de la législation des biens culturels — que l'on appelait alors les Beaux-Arts en Italie — et sur lesquelles il n'existe presque rien à part les belles pages d'Andrea Emiliani. Une reconstitution utile qui nous permettrait de préciser un autre aspect que j'ai voulu évoquer, à travers le nom de Atto Vannucci, celui de la relation entre les valeurs de la conservation et celles du patriotisme. Pensons à Cavalcaselle, par exemple, partagé entre les événements du Risorgimento et la première grande reconstruction de l'histoire de l'art. Pensons à l'archéologue Fiorelli, à Naples, pensons à toute l'oeuvre de Ruggero Bonghi. Il y a une période successive à l'article de 1858 d'Atto Vannucci, une période qui arrive jusqu'en 1875, c'est-à-dire au moment de la création de la Direction générale des antiquités et des beaux-arts, premier embryon de conservation organisé par l'Etat libéral. A cette époque la maison Alinari fait ses premières armes, le studio de photographies se développe, reçoit des commandes du Prince Albert, mari de la Reine Victoria. Dans cette période se situe un mouvement qui conduira, au début de 1900, aux premières formes de législation dans ce domaine réalisées par le cabinet Giolitti. C'est à ce point que le témoignage de l'historien rencontre celui du florentin: le professeur Boschetto, lors d'une récente rencontre au Cabinet Vieusseux à l'occassion de la présentation d'un volume dans le cadre de cette initiative, me demanda la confirmation de l'existence d'une «Biblioteca di Disegni» éditée par Olschki avec du matériel Alinari, entre 1912 et 1920 dont je me rappelais avoir vu autrefois des exemplaires chez moi. J'ajoute que je me souviens d'une oeuvre — que je rechercherai dans le fons de ma vieille bibliothèque — sur les dessins de Botticelli illustrant la *Divine Comédie;* oeuvre qui n'existe plus dans les archives Alinari mais qui existe dans les miennes. Ceci m'a fait très plaisir et je dirais même un peu enorgueilli à cause du souvenir de l'amitié qui unissait mon père à Vittorio Alinari, amitié qui me fait posséder aujourd'hui bien des oeuvres portant le célèbre ex-libris d'Alinari, entre autres tous les premiers volumes de l'histoire de Venturi. Ces oeuvres entrèrent dans ma maison de famille autour des années 1924-25, c'est-à-dire après la cessation de la gestion d'Alinari.

Qu'il soit bien clair cependant que je naquis en 1925; je ne tiens pas à faire figure de personnage du Risorgimento; l'ayant étudié, certes, mais n'ayant pas vécu l'époque où, pratiquement, Vittorio Alinari jetait l'éponge. Mais je me rappelle l'avoir connu étant enfant car il mourut en 1932. A partir du moment où il se retira, s'achevait une époque intimement liée à l'histoire de Florence, surtout celle des premières vingt années de 1900, ce qu'on a l'habitude d'appeler arbitrairement «les années Giolitti» pendant lesquelles parnt, en 25 volumes, si je me souviens bien, la première Biblioteca di disegni, avec la même présentation: l'étui, la boîte, avec la même technique de phototypie qui inspire cette extraordinaire sauvegarde du patrimoine que nous pouvons apprécier aujourd'hui dans toute son ampleur. L'heureuse conclusion de cette initiative qui, par sa rigueur scientifique, confirmée par la haute compétence des membres du Comité de publication, par le travail rigoureux des chercheurs, est aussi une étude du passé, presque un retour à cette époque où la photographie exerçait aussi une fonction de remplacement de la conservation proprement dite ainsi que l'on put s'en rendre compte à l'exposition du Forte Belvedere, certains dessins ayant disparu et dont l'image nous reste à travers la repro-

duction photographique; ceux-ci sont aujourd'hui présents dans notre patrimoine de l'histoire figurative de la civilisation grâce à la photographie. Tout ceci vient confirmer la nécessité, durant les années de Giolitti ainsi qu'à l'époque de la Libération, d'une oeuvre qui, partant de fonds privés ou d'organismes civils renforce l'activité toujours insuffisante et inadéquate des pouvoirs publics.

Ce souvenir que j'évoque en termes extrêmement discrets, j'aimerais dire emprunts de tempérament florentin sans toutefois faire preuve d'une ardeur chauvine toscane que je n'aime pas, me conduit au témoignage que je veux donner ici en ce qui concerne la valeur de cette oeuvre dans le domaine des biens culturels tels que nous les entendons aujourd'hui, dans le lien profond unissant les exigences de la société et le monde de la culture.

Le premier motif de satisfaction que j'aimerais souligner en consultant la liste des collaborateurs aux 28 volumes de l'oeuvre complète est l'association entre les membres de la Direction des Beaux-Arts et de l'Université. Vous me permettrez sur ce point d'exprimer, en tant qu'ancien président de la Commission pour les biens culturels mais surtout comme ex-Ministre dans le domaine tourmenté et souvent angoissé de la vie publique, un sentiment de satisfaction prononcée pour le parfait équilibre que j'ai remarqué dans le choix des noms, pour le retour à une collaboration entre les Beaux-Arts et l'Université, collaboration qui trop souvent a été nulle dans ces dernières années ou qu'on tendait à dédaigner de différents côtés. Ici nous sommes réellement en présence d'une oeuvre qui par son titre — «Biblioteca di Disegni» — évoque un cabinet de dessins précis, caractéristique dont dispose, indubitablement, Florence à travers le département unique et inépuisable des Offices.

Le fait que les responsables de ces secteurs de la conservation, les directeurs, soient concernés au même titre que les chercheurs, les professeurs universitaires, est pour moi un motif de réelle satisfaction et me permet une réflexion sur le fait que les chaires d'histoire de l'art en Italie ont été créées d'après l'expérience directe de la conservation. Il y a eu d'abord des directeurs éléctifs comme au début de notre siècle. On sait que ces directeurs étaient électifs et travaillaient à titre bénévole, sans appointements, ne touchant qu'une indemnité comme les parlementaires jusqu'en 1907, ce qui serait inconcevable aujourd'hui. Je dirai même que les parlementaires n'eurent droit à une indemnité qu'après, en 1913, grâce à la réforme du suffrage universel introduite par Giolitti, alors que les directeurs élus étaient des érudits tels que Corrado Ricci, Pompeo Molmenti, choisis par un comité de spécialistes selon des critères scientifiques indispensables à l'exercice de cette responsabilité. Le premier noyau fut créé par M. Rava, Ministre de l'éducation du cabinet Giolitti, fondateur de l'Ecole d'Archéologie à Athènes en 1909. Pour l'époque ces fonctionnaires étaient numériquement supérieurs à ceux que j'ai trouvés au Ministère (pas supérieurs au nombre actuel, compte tenu de la legislation en la matière), supérieurs à l'effectif que j'ai hérité du Ministère de l'éducation lorsque les affaires ayant trait aux biens culturels ont été détachées de celui-ci.

Or, ces fonctionnaires insérés dans l'administration, mais avec des spécialistes appartenant au régime universitaire, avaient une charge éléctive, ne dépendaient pas des dirigeants politiques: il représentaient ainsi la liberté de la recherche.

Je ne souhaite certainement pas que les directeurs renoncent à leurs appointements pour ne toucher qu'une indemnité. Je ne veux pas en arriver là, dans ma causticité typiquement florentine, car je connais l'exiguité de la rémunération de ces directeurs, rémunération qui est sans doute inférieure, compte tenu de la dévaluation, aux indemnités de 1907. Je dis seulement — et j'aborde là un autre sujet d'histoire qui mériterait d'être approfondi à travers une recherche interdisciplinaire — qu'on oublie trop souvent comment l'histoire de l'art naît en plein coeur des organismes préposés à la conservation; encore une fois le nom d'Adolfo Venturi me revient à l'esprit.

Adolfo Venturi commence par créer à Modène la Pinacothèque Estense, dirigée ensuite par de nombreux historiens d'art contemporain (entre autres par Giulio Carlo Argan qui en fut le conservateur dans l'entre-deux-guerres).

Plus tard Venturi devint professeur universitaire. Il en fut de même pour d'autres éminents spécialistes ayant occupé des chaires universitaires dans l'entre-deux-guerres.

L'histoire de l'art en tant que discipline a eu droit de cité dans les universités italiennes vers 1924-25, après vingt-cinq ans d'expériences directes touchant aux thèmes qui constituent la labeur et la passion des Alinari. Je me réfère aux thèmes de la récupération, de l'identification, du catalogage, du choix de ce que M. Boschetto a décrit avec tant de méticulosité, remontant jusqu'aux sources, très fragmentaires, surtout dans les vingt dernières années du XIXe siecle, à cause des énormes dégâts provoqués par la dilapidation du patrimoine artistique, notamment des biens meubles dispersés en l'absence totale de contrôles de la part de l'Etat.

Certains antiquaires ont exercé, en ce sens, une fonction conservatrice. Je me réfère à M. Horne, fondateur du musée homologue endommagé par l'inondation de 1966. Cet homme avait racheté des Signorelli et un Masaccio à des brocanteurs à peu près pour le même prix que les étudiants de ma génération achetaient certains livres de Croce. Le petit Masaccio exposé dans la Galerie Horne fut acheté à un brocanteur, à une époque où la dilapidation était la conséquence de certaines lois ecclésiastiques, d'une série de mesures de l'Etat libéral visant à la sécularisation — que je ne saurais renier, bien sûr — ayant entraîné une véritable dispersion du mobilier des églises italiennes en même temps que la crise des propriétaires fonciers qui devait provoquer la dispersion de nombreuses collections conservées dans les palais de famille et surtout à la campagne.

Il importe de préserver le lien entre la recherche scientifique à l'échelon universitaire et la conservation exercée à travers les directions générales pour lesquelles j'ai un attachement particulier. J'ai jeté les bases de la nouvelle législation visant à l'introduction du critère collégial. Mais je mettrais de côté ce nom s'appliquant de préférence aux conservateurs français. Toutefois à travers ces réformes je vois les directions générales retrouver la stature qui leur était propre il y a soixante-dix ans au temps de leur création, sur un pied d'égalité avec les institutions universitaires.

La cause des biens culturels sera gagnée le jour où cessera l'exode des directions générales du patrimoine vers les universités, c'est-à-dire le jour où ce poste de directeur retrouvera le même autorité que la fonction universitaire comme à l'époque de Corrado Ricci, d'Adolfo Venturi et de Pompeo Molmenti. On dira peut-être que le déclin des organismes universitaires pourrait favoriser cette solution. Mais je ne parle pas d'un organisme affaibli et d'un autre qui retrouve sa vigueur, je parle d'une restructuration des deux, visant à maintenir un rapport d'équilibre et de prestige qui est l'objectif même de la «Biblioteca di Disegni», dans le souci d'atteindre un objectif qui ne saurait être global sans la récupération d'une notion essentielle tout au long de la tradition des Alinari: l'interdisciplinarité. Pour cette raison un recueil comme celui-ci, cette collection de dessins appartenant aux siècles d'or de l'art italien, implique un approfondissement des sources de l'histoire civile en dehors de laquelle un tableau complet de l'histoire de l'arte ne pourrait être esquissé.

A mon avis, le terme biens culturels, nom pathétique donné par Croce aux Beaux-Arts — l'appellation de sous-secrétariat aux Beaux-Arts et au Paysage du cabinet Nitti date de 1919 — représente intimement l'essence de l'éducation collective d'une grande société de masse telle qu'elle se dessine en Italie en ce moment, dans le respect des valeurs qu'il ne faut pas ressentir comme fonction purement décorative mais comme partie intégrante de notre identité nationale.

Giovanni Spadolini
Président du Conseil des Ministres d'Italie

Avec la publication de la «Biblioteca di Disegni» la Maison Alinari, célèbre depuis plus d'un siècle, a désiré reprendre un vieux projet et prouve par là qu'elle a gardé dans ses activités, considérées d'avant-garde à leur début, le même esprit d'initiative qu'autrefois.

Depuis longtemps, toutes les personnes intéressées à l'art italien et à l'Italie connaissent les photos d'Alinari et à les revoir aujourd'hui on peut imaginer l'impression qu'elles suscitèrent lorsqu'elles apparurent pour la première fois, ainsi que les photos d'autres ateliers.

Cependant beaucoup d'historiens de l'art n'étaient pas d'accord sur l'utilisation de photos dans les méthodes de recherche. D'autres, par exemple les spécialistes dont l'intérêt portait sur les oeuvres d'art elles-mêmes, se réjouirent de cette nouvelle possibilité. Jacob Burckhardt raconte, dans sa correspondance, que pendant ses voyages il s'était laissé tenter par les photos et en avait même acheté une grande quantité. On le voit se plaindre aussi des prix trop élevés pratiqués par certains photographes et craindre qu'à la longue les images ne s'effacent. Il admettait l'importance de la photo en tant que document historique car elle permettait de transmettre à la postérité l'image originale d'une oeuvre. Burckhardt se servait de photos pour ses conférences; dans un instantané on le voit se diriger vers l'université avec un carton sous le bras (le format des photos à cette époque était plus grand qu'aujourd'hui). Sa collection est parvenue jusqu'à nous et une partie est conservée par le Kunsthistorisches Institut à Florence.

De son côté, Hermann Grimm, le biographe de Raphaël et de Michel-Ange, s'était fait critiquer par ses collègues de l'Université de Berlin pour avoir projeté des plaques de lanterne magique au cours de ses conférences. «Cette trouvaille n'est pas sérieuse» protestaient-ils «et porte atteinte au renom de l'institution». Je me rappelle qu'à Berlin, où je faisais mes etudes, je découvris une boîte pleine de magnifiques diapositives de grand format; celles-ci étaient malheureusement inutilisables car les projecteurs avaient été adaptés à des formats différents. Dès 1865 Grimm avait demandé que soient créées des archives photographiques et quelques années plus tard, en 1871, Anton Springer, qui enseignait à l'Université de Strasbourg, envisageait une méthode de travail comprenant des livres et des photos. Il estimait que les deux étaient indispensables pour mener à bien un travail sérieux. Ruskin, qui aurait pu se passer de cette nouvelle invention grâce à son talent de dessinateur, se prononçait déjà en faveur des avantages offerts par les photos en 1843 et finit par en faire bien qu'il ne les utilisât jamais dans ses ouvrages. Un avis décidément contraire fut celui de Karl Justi, le célèbre biographe qui nous a laissé le portrait de toute une époque dans la vie de Winkelmann. Il redoutait cet instrument mécanique qu'il considérait comme superficiel et capable de détourner l'attention des études. Il est certain que les étudiants et les spécialistes n'ont pas fait et ne font toujours pas un bon usage de la photographie. Je me souviens d'une recommandation de mon professeur Adolf Goldschmidt nous voyant complètement absorbés, remuant quantité de photos et les commentant avec un ton grave: «Faites attention, vous maniez trop de photos et vour finirez par perdre de vue les oeuvres originales. Du temps de ma jeunesse nous observions attentivement les objets et nous les dessinions. Ainsi, ils restaient gravés dans notre mémoire». Sans aucun doute le dessin était et continue d'être le meilleur moyen pour interpréter un tableau ou une sculpture, sans parler des architectures. Heinrich Wölfflin, entre autres éminents spécialistes et professeurs, recommandait la pratique du dessin à ses élèves. Jacob Burckhardt, tout en ayant une main moins habile que Ruskin, dessinait bien. Son livre sur l'architecture de la Renaissance, paru en 1867, est entièrement illustré de dessins au trait à l'instar d'autres livres de l'époque. Ruskin illustrait ses ouvrages avec ses

propres dessins pour lesquels il prenait beaucoup de soin et avait recours à des techniques de reproduction très sophistiquées, comme il nous l'apprend dans la préface des *Pierres de Venise*. Cavalcaselle semble avoir dessiné tout ce qu'il observait et étudiait, mais il eut aussi recours à la photo, comme Crowe. De son côté, Roberto Longhi est venu ajouter aux photos ses dessins éloquents réalisés selon différentes techniques. chez des amis j'ai eu l'occasion de voir des carnets où ils avaient esquissé des impressions sur telle église ou tel musée avec des traits nets et vigoureux. Cela ne veut pas dire que tous les dessins faits par des historiens de l'art soient forcément utilisables. W. von Bode l'a affirmé sans ménager ses termes dans la critique d'un livre sur Andrea Sansovino et n'a pas hésité à taxer certains dessins de l'auteur, reproduits dans les planches, d'oeuvres de «dilettante manquant de soin».

Aujourd'hui les photos sont devenues indispensables et constituent sans aucun doute une aide précieuse pour tous ceux qui ont une familiarité avec l'oeuvre originale. Cependant il faut les regarder avec une certaine prudence car elles peuvent donner une fausse impression: à l'école nous disions «trompeur comme une photo». Cette méfiance a peut-être poussé un spécialiste à l'oeil pénétrant comme Karl Voll à leur préférer les gravures tel que nous l'apprend, non sans stupéfaction, l'un de ses contemporains. Selon Voll les originaux avaient une importance capitale et les reproductions photographiques lui paraissaient moins attrayantes car elles présentaient une certaine distorsion de la réalité. Cette même réaction, sous forme plus accentuée, l'ont eue ceux de ma génération à l'égard des reproductions coloriées dans lesquelles la couleur souligne le côté séduisant et accentue, par conséquent, les risques d'illusion.

Peu de temps après la naissance de ce nouvel art on songea à ses différentes utilisations. Par exemple, le voyageur pouvait rapporter des photos de ses visites au lieu de gravures. Le choix était plus vaste et les prix plus accessibles. D'autre part les photos étaient une vraie aubaine pour les étudiants. Plus tard certains se lancèrent dans cette nouvelle activité ayant compris les avantages lucratifs qu'elle offrait. Dans les années 50 du siècle dernier on entreprit de photographier systématiquement les oeuvres d'art. Hanfstaengl semble avoir été l'un des pionniers à Munich; il fonda un atelier de lithographie en 1835 et dix ans plus tard il s'adonna à la photographie. L'atelier Braun fut ouvert à Dornach avant 1850 et ensuite à Paris. L'atelier Bruckmann, le premier à Francfort, puis à Munich, date de 1858. Deux écossais s'étaient consacrés à cette activité à Rome, Robert McPherson en 1851 et James Anderson en 1853; ce dernier finit par implanter une entreprise florissante. Les frères Leopoldo et Giuseppe Alinari avaient débuté à Florence en 1854-55, d'abord en société avec un marchand de gravures, Luigi Bardi, puis, en 1860, avec Giacomo Brogi. Ils essayèrent de créer un vaste échantillonnage par thèmes: villes, pinacothèques et autres collections, séries de sculptures, de peintures et de dessins. Leur catalogue s'accrut rapidement grâce à leurs campagnes photographiques. D'autres maisons furent fondées ensuite et certaines ont poursuivi leur activité jusqu'à nos jours. Finalement les musées, les organismes préposés aux beaux-arts et à la conservation du patrimoine et les ministères de l'éducation nationale ont reconnu officiellement cette activité et lui ont donné une règlementation à l'échelon national et international (UNESCO).

La photographie, bien entendu, se substituait à un art plus ancien, celui de la gravure dans toutes ses variantes, et à la lithographie. Ceci est amplement documenté par le fait que des galeries ou des marchands de gravures vendaient des photos représentant non pas des tableaux mais des gravures tirées d'après les originaux. Je me souviens en avoir trouvées dans le rayons de la bibliothèque de mes grands-parents. A partir des années 50 du siècle dernier le marchand de gravures Rudolf Weigel installé à Leipzig commença à insérer dans son catalogue des collections de photos. Lorsque le prince consort Albert rassembla la collection des Raphaël au Château de Windsor, il utilisa des photos conjointement à des gravures, en particulier pour la reproduction de dessins. Bientôt les photos devaient connaître un véritable succès dans les collections publiques. En 1877, la collection du Victoria and Albert Museum est citée dans la correspondance de Jean-Paul Richter avec Giovanni Morelli, deux grands spécialistes ayant usé largement de ce nouvel instrument. Tous les partisans de l'utilisation de la photographique des dessins. Ceux-ci étaient devenus un outil indispensable pour le travail des nouveaux connaisseurs. Il y en avait des quantités éparpillés dans le monde entier. Grâce à cette nouvelle technique ont pouvait les avoir à portée de la main et mieux contrôler ainsi le matériel controversé.

Les dessins et les estampes ont toujours été collectionnés pour de nombreuses raisons. Les artistes les gardaient dans leurs ateliers pour s'en inspirer et les étudier. Certains collectionneurs comme Vasari, Baldinucci et Padre Resta, sous prétexte de les recueillir, ont utilisé les dessins à des fins purement biographiques et pour mieux illustrer leur activité artistique.

Ainsi l'Abbé de Marolles dont la collection de gravures servait au même objectif, ou la série de portraits gravés d'Horace Walpole venant compléter les études sur sa biographie et sa généalogie. Cependant, les collectionneurs dilettantes — et ils étaient nombreux — voulaient simplement satisfaire au besoin de posséder des objets beaux et précieux. Par conséquent au XVIIIème siècle commencèrent à paraître de célèbres publications consacrées aux dessins d'artistes ou à un choix de collections diverses, par exemples les *Têtes de Léonard de Vinci* par Caylus (1720), le *Cabinet Crozat* (1729) ou les *Imitations des Dessins* per Charles Rogers (1778). Les techniques de reproduction étaient complexes et raffinées au point que l'oeil se laissait leurrer par tant de perfection. Une de ces publications porte un titre éloquent: *Impostures innocentes*. Naturellement ces gravures avaient un tirage fort limité et en raison de leur prix elles n'étaient accessibles qu'à une petite minorité de gens. On imagine la réaction suscitée par la commercialisation des photographies, lesquelles avaient l'avantage d'être reproductibles en grande quantité et à des prix accessibles. Bientôt les simples épreuves en noir et blanc finirent par ne plus satisfaire. On mit au point des procédés pour reproduire les dessins en fac-similé et les résultats sur le plan de la qualité ne furent pas inférieurs aux gravures des célèbres publications du XVIIIème siècle. Des procédés sophistiqués furent élaborés, ayant aussi recours à la lithographie, technique qui peu avant la naissance de la photographie était entrée en concurrence avec la gravure traditionnelle. Les reproductions avaient atteint un tel degré de perfection que certains originaux pouvaient être distingués de leurs reproductions seulement à l'aide d'une loupe. Certains se souviendront de quelques belles éditions consacrées aux dessins parues il y a un siècle. En dehors de sa production courante, Alinari s'est spécialisé dès le début dans la reproduction en fac-similé de dessins d'anciens maîtres; beaucoup de ces reproductions ont été collectionnées au fil des années. Certaines séries importantes ont été éditées sous forme de livres ou de recueils par Alinari, ainsi l'ouvrage de Corrado Ricci sur les Carnets de dessins de *Jacopo Bellini* (1908) et les *Monuments Romains* de A. Bartoli (1914-1922).

Cette publication concernant la «Biblioteca di Disegni» se propose de réunir, de cataloguer et de publier la plupart du matériel disponible actuellement. Grâce au concours des plus grands spécialistes en la matière, Alinari illustrera l'art du dessin en Italie du XVème au XVIIIème siècle. Espérons que cette initiative soit suivie d'une étude semblable sur les dessins d'artistes d'autres pays. Sans perdre de vue son activité traditionnelle dédiée à la photographie en noir et blanc à l'intention des spécialistes et des étudiants, Alinari désire, par cette publication, atteindre un autre public. Si cet ouvrage offre un complément d'informations aux spécialistes en présentant des théories nouvellement formulées, nous aimerions que le profane y trouve aussi son intérêt, éducatif et agréable. C'est en s'appuyant sur son expérience, acquise au cours du siècle dernier dans la mise au point de la photographie et dans la reproduction de dessins, que la Maison Alinari présente dans ces pages la «Biblioteca di Disegni».

Ulrich Middeldorf
Président du Comité scientifique international
de la «Biblioteca di Disegni»

L'invention de la photographie en 1830, épaulée par une publicité immédiate par Arago, souleva l'enthousiasme et l'intérêt du public; beaucoup commencèrent à étudier les applications possibles de cette nouvelle technique dans des secteurs d'activité déjà existants. En premier lieu les personnes se trouvant en butte aux difficultés créées par la divulgaton des oeuvres d'art: les chalcographes, les imprimeurs, les éditeurs d'art. La possibilité d'illustrer avec des images fidèles des livres et des journaux ou d'accélérer les temps de réalisation des plaques de gravure ou d'augmenter le nombre des employés capables de les exécuter à travers un processus technique ne demandant pas une grande habileté manuelle, favorisa un grand nombre d'expériences et d'inventions. Comme nous savons aujourd'hui, c'est à la découverte de Niepce que l'humanité doit l'extraordinaire expansion de l'information qui jusqu'à l'ère de l'électronique a si profondément changé les habitudes et la culture du monde.

Parmi les différentes applications qui entre 1839 et 1870 furent expérimentées et adoptées une en particulier eut une expansion considérable, constituant pour une longue période la technique d'imprimerie et de reproduction la plus sophistiquée et la plus répandue: la phototypie ou photocollographie ou encore collotypie.

Sur son origine et sur son inventeur, comme sur tout ce qui concerne la photographie à cette époque, on connaît plusieurs versions; ce que l'on peut affirmer c'est que cette réalisation fut le résultat des travaux de différents chercheurs. Citons les deux principaux protagonistes de cette technique: le français Poitevin, vainqueur en 1855 d'un concours important organisé par la Société française de photographie et l'allemand E. Albert qui avait expérimenté quelques années auparavant des techniques similaires. La principale caractéristique de la phototypie était de permettre la reproduction à la «teinte continue», c'est-à-dire d'imprimer sur une seule plaque toute la gamme des gris, du blanc maximum au noir maximum avec toutes le nuances intermédiaires; c'était le moyen de reproduction de l'image photographique le plus efficace.

La phototypie utilisait, et utilise encore, les propriétés de la gélatine d'absorber et de dégager un taux différent d'humidité selon la quantité de lumière ayant impressionné sa surface, présentant ainsi un phénomène de dépressions moins humides et des renflements plus humides. Se trouvant en contact avec de l'encre grasse, les parties plus humides ne la retiennent pas alors que les parties moins humides l'absorbent, donnant lieu à un signe plus ou moins noir couvrant toute la gamme de tons du gris.

Si l'on applique à cette propriété la technique de la séléction chromatique dans les couleurs fondamentales, réalisant une plaque pour chacune d'entre elles, on pouvait obtenir la reproduction des couleurs de l'original par superposition des plaques. Tous les procédés d'impression mis au point par la suite jusqu'à l'actuel procédé offset, constituent un développement progressif de cette technique, mais s'ils présentent l'avantage d'offrir un coût et des délais de réalisation largement inférieurs, ils ne permettent pas néanmoins d'atteindre la même qualité sur le plan technique.

La phototypie se divulgua rapidement et fut adoptée par un grand nombre d'imprimeurs, surtout pour les ouvrages dans lesquels une bonne reproduction de l'image était de première importance. Au cours de la seconde moitié du siècle dernier les ouvrages recueillant les travaux des photographes contemporains de renom furent imprimés en phototypie. Citons, entre autres, les célèbres planches de «Animal Locomotion» d'Eduard Muybridge; en Italie la phototypie fut aussi utilisée pour l'impression

des planches du «Bulletin de la Société italienne de photographie» et pour l'illustration d'ouvrages consacrés à l'histoire de l'art qui voyait le jour à cette époque-là.

Dans les années à cheval entre les deux siècles et jusqu'à 1920 environ, on utilisa la phototypie sur une vaste échelle pour la reproduction en couleur d'oeuvres d'art, de peinture et aussi de dessins. La maison des Frères Alinari s'engagea avec profit dans cette voie sous la direction du fils du fondateur, Vittorio Alinari. Passionné pour l'art et animateur de concours et d'expositions liés à son nom, Vittorio Alinari fut un illustre promoteur de la culture, en contact avec le monde des artistes, mais aussi avec celui des scientifiques et des chercheurs, faisant état d'un éclectisme hors du commun.

Mécène et ami personnel de nombreux artistes, il institua des prix de peinture et de dessin dont la récompense ne se limitait pas à une somme d'argent mais garantissait la reproduction et la divulgation des oeuvres des lauréats. Il s'adonna constamment à l'amélioration des techniques d'impression grâce à ses contacts avec des hommes de science, chimistes et ingénieurs, dont l'activité n'a pas été suffisamment soulignée par le milieu culturel florentin de la fin du siècle dernier. Un témoignage nous en est donné par l'impression d'ouvrages en dehors du domaine artistique, comme la collection de planches reproduisant des centaines de variétés de feuilles de palmier étudiées par Odoardo Beccari, l'un des plus grands naturalistes de cette époque-là.

Au fil des années et au fur et à mesure des nouvelles découvertes, de nouvelles techniques s'imposèrent dans le domaine de l'impression, visant surtout à réduire les frais de production par une plus grande rapidité d'exécution et par une amélioration de la qualité moyenne.

La phototypie, en tant qu'instrument pour une ample divulgation de l'image, fut supplantée par d'autres méthodes permettant de nos jours d'imprimer de grandes quantités d'exemplaires avec un rendement optimal sur le plan de la qualité. Pour cette raison on s'est penché sur son développement en vue d'obtenir les résultats souhaités que n'offraient pas les autres techniques de reproduction.

Aujourd'hui seules quelques maisons d'édition l'utilisent, notamment dans les pays européens pour lesquels les grandes éditions d'art demeurent une tradition, comme la France, l'Italie, l'Autriche. La «Biblioteca di Disegni» compte parmi les rares oeuvres éditées ces dernières années ayant eu recours à cette technique pour la reproduction de plus de 1200 dessins, de même que certaines éditions de prestige comme la collection des dessins d'Egon Schiele, publiée en Autriche, ou l'important *corpus* des dessins de Blake paru en Angleterre, pour ne citer que quelques éditions récentes réalisées en phototypie.

Il importe de constater qu'il s'agit toujours d'oeuvres liées au dessin. En ce cas la phototypie permet d'atteindre une grande fidélité aux originaux, limitant souvent le nombre des couleurs utilisées pour l'impression et s'approchant le plus possible du geste créateur de l'artiste lequel travaille souvent au crayon et au pastel sur une feuille de papier, sans superposition de couleurs.

La «Biblioteca di Disegni» que l'Institut Alinari a l'honneur de présenter est le fruit d'une activité pluriannuelle en vue d'offrir un outil indispensable à la connaissance des arts graphiques, renouvelant une tradition déjà centenaire consacrée à la reproduction photographique d'oeuvres d'art. L'élaboration des propositions formulées dans le cadre du projet confié à d'éminents spécialistes sous la direction du professeur Middeldorf, réunis dans un Comité consultatif international, a débouché sur la présente édition de la «Biblioteca di Disegni» qui comprend des oeuvres de maîtres italiens de différentes écoles et tendances allant du XVème an XVIIIème siècle.

Le matériel a été choisi dans les principales collections publiques et privées d'Europe et s'est enrichi de la production de campagnes photographiques récentes.

Un catalogue des dessins est présenté également, compilé par la rédaction sous la direction de M. Boschetto et regroupant des suggestions et des informations, des recherches et des critiques formulées par les membres du Comité consultatif international.

L'Institut Alinari exprime sa reconnaissance au professeur Ulrich Middeldorf, premier responsable de la «Biblioteca di Disegni». Il tient à remercier également le Comité consultatif internationale pour l'aide offerte tout au long de la mise au point de l'ouvrage, M. Antonio Boschetto et les assistants à la recherche dont la tâche a été rendue possible grâce au concours des conservateurs de musées et des collectionneurs particuliers.

III. MAESTRI VENETI DEL QUATTROCENTO

Stefano da Zevio - Antonio Pisano (il Pisanello) - Jacopo Bellini - Antonello da Messina - Gentile Bellini - Andrea Mantegna

IV. MAESTRI VENETI DEL QUATTROCENTO

Cosmè Tura - Ercole de' Roberti - Marco Zoppo - Lorenzo Costa - Bernardo Parentino - Liberale da Verona - Alvise Vivarini - Bartolomeo Montagna - Scuola di Vicenza - Giovanni Buonconsiglio - Giovanni Battista Cima (Giovanni da Conegliano) - Vittore Carpaccio - Giovanni Mansueti - Francesco Bonsignori - Francesco Morone - Jacopo de' Barbari

V. MAESTRI VENETI DEL CINQUECENTO

Giorgio da Castelfranco (il Giorgione) - Marco Basaiti - Francesco Bissolo - Andrea Previtali - Giovanni Busi (il Cariani) - Sebastiano del Piombo - Tiziano Vecellio - Francesco Vecellio - Giulio Campagnola - Domenico Campagnola - Lorenzo Lotto - Jacopo Palma il Vecchio - Bonifazio de' Pitati (il Veronese) - Paris Paschalinus (il Bordone) - Giovanni Antonio de Sacchis (il Pordenone) - Pomponio Amalteo - Girolamo da Treviso il Giovane

VI. MAESTRI VENETI DEL CINQUECENTO

Giuseppe Porta (il Salviati) - Battista Franco (il Semolei) - Andrea Meldolla (lo Schiavone) - Jacopo dal Ponte (il Bassano) - Jacopo Robusti (il Tintoretto) - Benedetto Caliari - Pauwels Franck (Paolo Fiammingo) Carletto Caliari - Battista Zelotti - Paolo Farinati - Jacopo Negretti (Palma il Giovane)

VII. MAESTRI VENETI DEL SEICENTO

Jacopo Negretti (Palma il Giovane) - Andrea Michieli (il Vicentino) - Antonio Vassillacchi (l'Aliense) - Pietro Mera (il Fiammingo) - Alessandro Maganza - Domenico Robusti (il Tintoretto) - Leonardo Corona - Sante Peranda - Matteo Ponzone - Alessandro Turchi (l'Orbetto) - Marcantonio Bassetti - Alessandro Varotari (il Padovanino) - Domenico Fetti - Johann Liss - Bernardo Strozzi - Pietro Muttoni (Pietro della Vecchia) - Luca Ferrari (Luca da Reggio) - Gerolamo Forabosco - Francesco Maffei - Sebastiano Mazzoni - Pietro Liberi - Giulio Carpioni - Giuseppe Diamantini - Pietro Bellotti - Antonio Zanchi - Andrea Celesti - Niccolò Cassana - Johann Karl Loth - Antonio Calza - Giovanni Antonio Fumiani

VIII. MAESTRI VENETI DEL SETTECENTO

Sebastiano Ricci - Marco Ricci - Giovanni Antonio Pellegrini - Giovanni Battista Piazzetta - Giovanni Battista Pittoni - Gaspare Diziani - Giovanni Battista Tiepolo - Giovanni Antonio Guardi

IX. MAESTRI VENETI DEL SETTECENTO

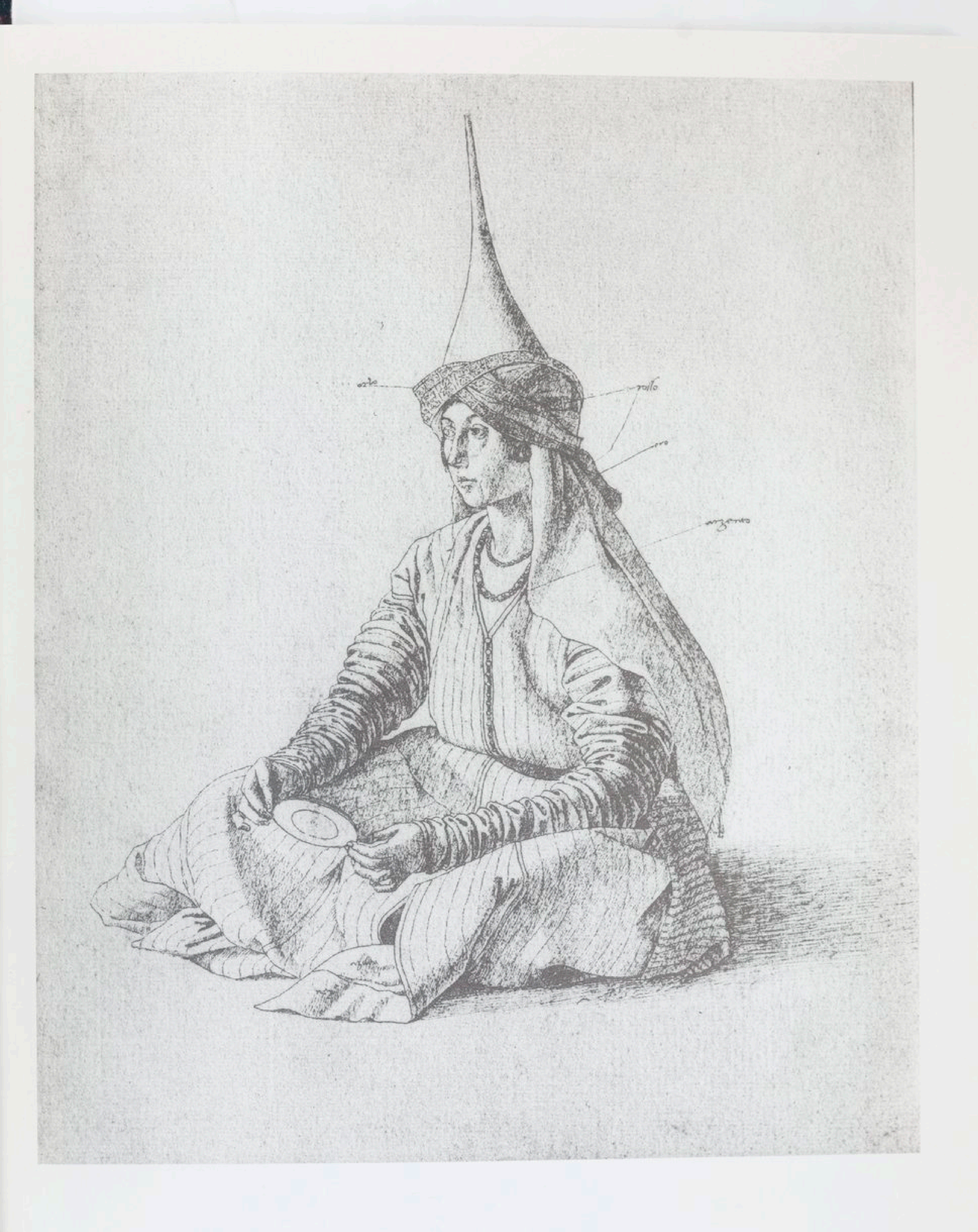
Luca Carlevaris - Antonio Canal (il Canaletto) - Francesco Zuccarelli - Pietro Longhi - Francesco Fontebasso - Francesco Capella (il Daggiù) - Francesco Guardi - Giovanni Battista Piranesi - Giovanni Domenico Tiepolo



ANTONIO PISANO dit 'PISANELLO'
4. Couple de bufles
Pointe sèche et pinceau, retouché à la plume, sur parchemin, 145x205 mm.
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins (2409 recto)
Collection: Recueil Vallardi, fol. 202



GENTILE BELLINI
22a. Janissaire turc assis
Plume et encre de Chine, 214x175 mm.
London, British Museum (Pp. 1-19)
Collection: Legs Payne Knight, 1824



GENTILE BELLINI
22b. Dame turque assise
Plume et encre de Chine, 215x177 mm.
London, British Museum (Pp. 1-20)
Collection: cf. 22a.



ALVISE VIVARINI

13. Six études de mains

Pointe sèche, pinceau et brun, sur papier à fond rose, rehaussé à la gouache blanche, 278x193 mm.
Paris, Fondation Custodia (Collection Lugt), Institut Néerlandais (I 2226)



GIORGIO DA CASTELFRANCO dit 'GIORGIONE'
1. Paysage au berger
Pastel rouge, 204x290 mm.
Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum (I 485)



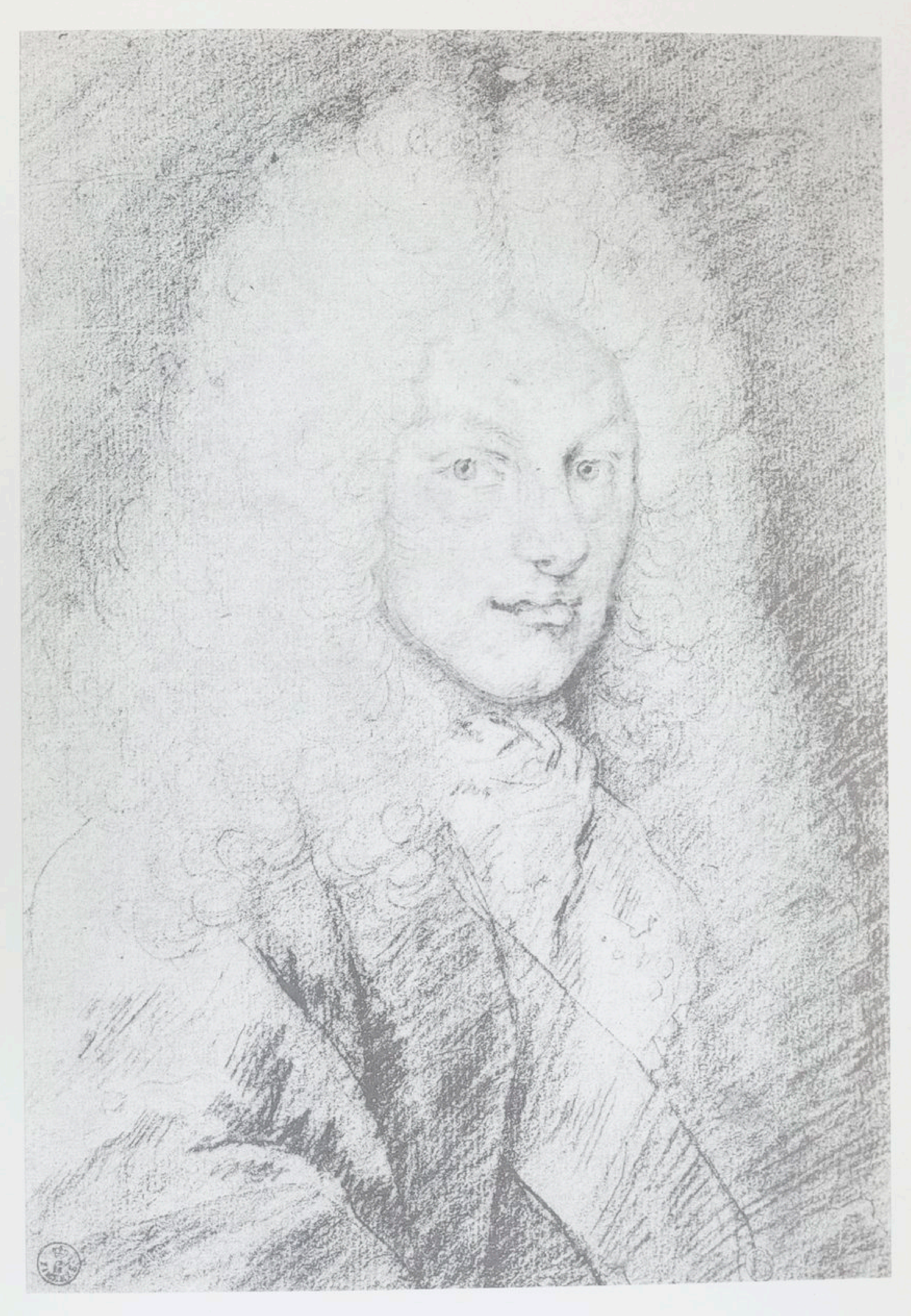
LORENZO LOTTO
25. Portrait d'homme
Pastel noir, rehaussé au pastel blanc,
sur papier brun clair (probablement bleu à l'origine), 404x306 mm.
Wien, Graphische Sammlung Albertina (17.630. V. 82)



BATTISTA FRANCO dit 'SEMOLEI'
3. Nu masculin assis sur des nuages
Pastel noir sur papier rose, 363x237 mm.
London, British Museum (Pp. 2-123)



GIULIO CARPIONI
31. Bacchantes au repos
Plume et aquarelle rougeâtre sur papier jauni, 195x278 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (7524 S)



NICCOLO' CASSANA
38. Portrait de jeune gentilhomme
Fusain et sanguine sur papier gris, 240x170 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (7277 S)



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO
30. Bacchus et Ariane
Plume et lavis brun, sur pastel noir, 311x241 mm.
New York Metropolitan Museum, Legs Lehman.
Provenance: Professeur W. Bateson; Philip Hofer



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO
32. Chronos, Cérès et putto
Plume et lavis brun, sur pastel noir, 385x285 mm.
Firenze, Museo Horne (6304)
Provenance: Beckford; Herbert Horne



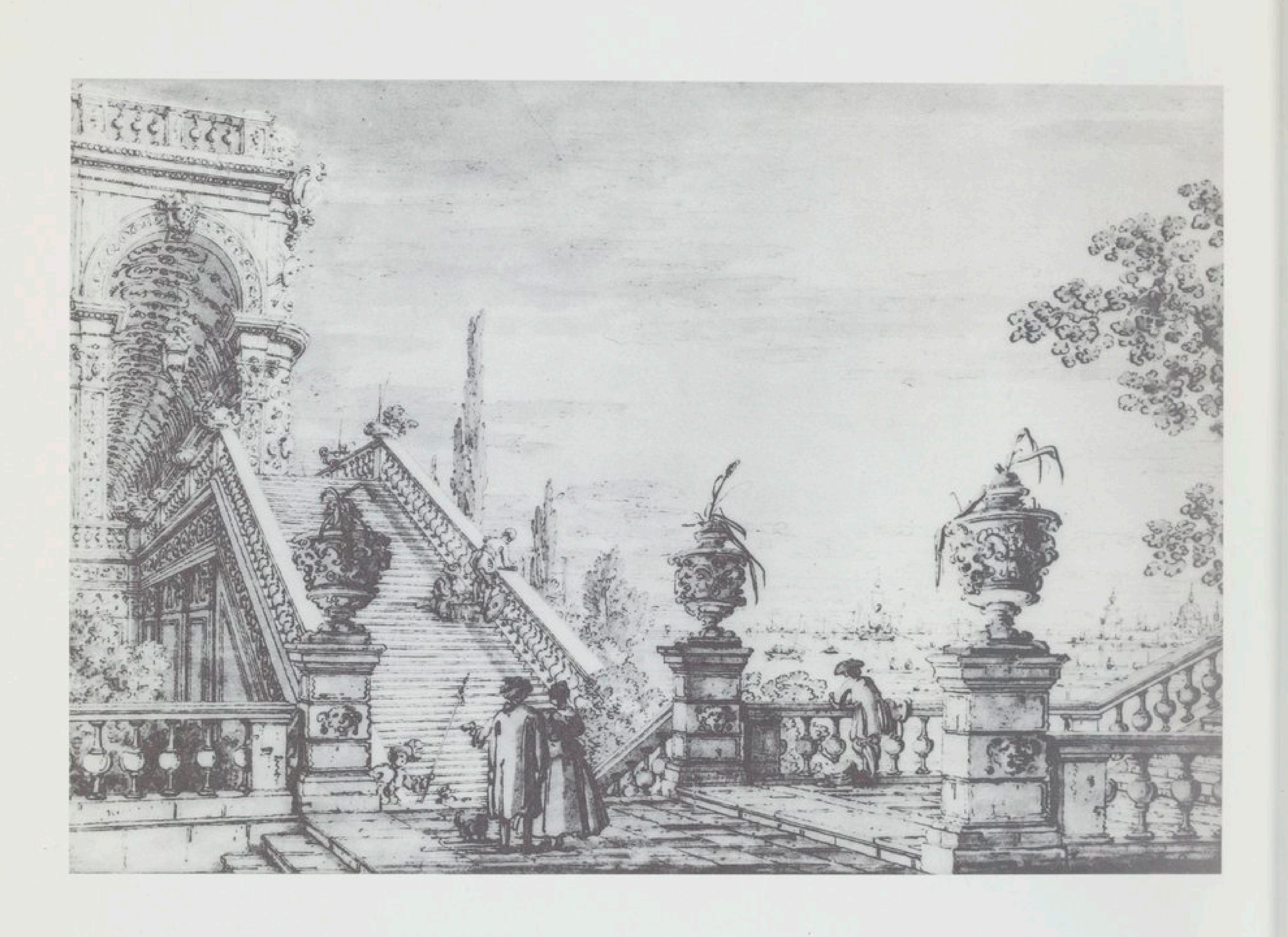
GIOVANNI ANTONIO GUARDI
38. Allégorie de la Vertu martiale
Plume et lavis brun, 250x450 mm. Inscription en haut à gauche, vraisemblablement de la main de l'artiste: «La Virtù Guerriera Trionfante / tirata dal Tempo / che la conduce al Tempio, / con la Fame che la corona / di Lauoro [sic] e la compagna / con Tromba». Signé sur le verso: Giovan Antonio Guardi, Veneto, Pittore
Venezia, Museo Correr (8221)



ANTONIO CANAL dit 'CANALETTO'

4. Le campanile de Saint-Marc en réfection, 1745

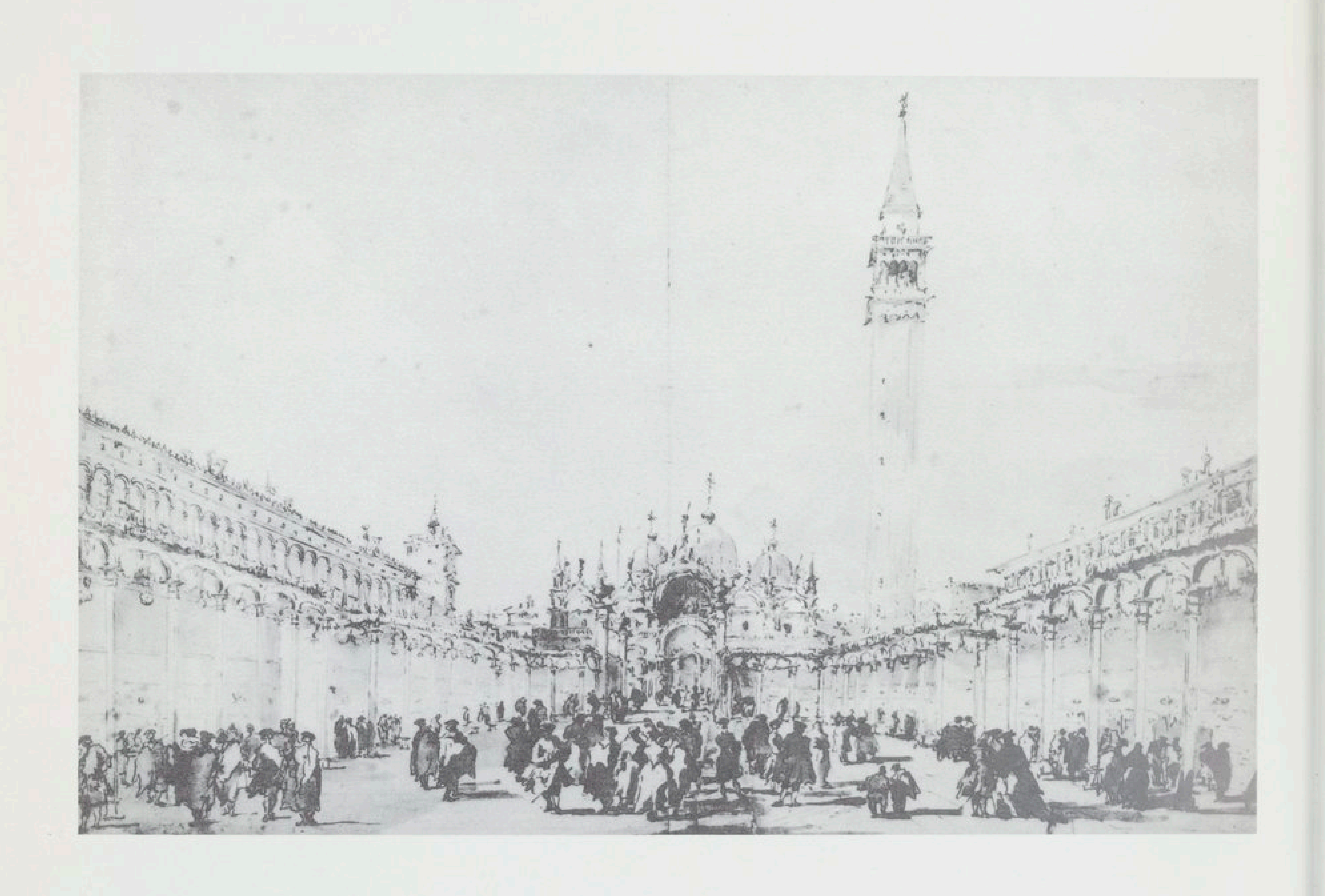
Plume et lavis gris sur mine de plomb, 425x292 mm. Inscription de l'artiste: «Adi 23 aprile 1745 giorno di S. Giorgio Cavalier diede la saeta nel Canpanil di S. Marco». Windsor Castle, Royal Library (7426; reproduit par autorisation de S.M. la Reine Elisabeth II)



ANTONIO CANAL dit 'CANALETTO'
9. Capriccio architectural
Plume et lavis gris, sur mine de plomb, 363x531 mm.
Windsor Castle, Royal Library (7564; reproduit par autorisation de S.M. la Reine Elisabeth II)



FRANCESCO FONTEBASSO
20. L'Annonciation
Plume et lavis rougeâtre, rehaussé à la gouache blanche sur papier chamois, 461x320 mm.
London, Courtauld Institute of Art, Witt Collection (226)



FRANCESCO GUARDI
26. La Piazza San Marco parée pour la «Festa della Sensa»
Plume et lavis brun, sur pastel noir, 421x655 mm.
London, British Museum (1890-4-15-126)

I. MAESTRI LOMBARDI E LOMBARDO-VENETI DEL RINASCIMENTO

Bernardo Zenale - Bartolomeo Suardi (il Bramantino) - Francesco Melzi - Giovanni Boltraffio - Andrea Solario - Cesare da Sesto - Bernardino Luini - Gaudenzio Ferrari - Altobello Melone - Gerolamo Romani (il Romanino) - Giovan Gerolamo Savoldo - Giovan Battista Moroni - Boccaccio Boccaccino - Camillo Boccaccino - Giulio Campi - Antonio Campi - Bernardino Campi - Bernardino Gatti (il Sojaro) - Giovan Battista Trotti (il Malosso) - Giuseppe Arcimboldi - Giovanni Ambrogio Figino.

II. MAESTRI LOMBARDI DEL SEICENTO

Camillo Procaccini - Giovan Battista Della Rovere (il Fiammenghino) - Enea Salmeggia (il Talpino) - Guglielmo Caccia (il Moncalvo) - Pier Francesco Mazzucchelli (il Morazzone) - Giulio Cesare Procaccini - Giovan Battista Crespi (il Cerano) - Mauro Della Rovere (il Fiammenghino) - Antonio D'Errico (Tanzio da Varallo) - Daniele Crespi - Gian Giacomo Barbelli - Ercole Procaccini il Giovane - Melchiorre Gherardini - Carlo Ceresa - Carlo Francesco Nuvolone - Pompeo Ghitti

X. MAESTRI GENOVESI DAL CINQUE AL SETTECENTO

Giovan Battista Castello (il Bergamasco) - Luca Cambiaso - Andrea Semino - Lazzaro Tavarone - Bernardo Castello - Giovanni Battista Paggi - Giovanni Andrea Ansaldo - Giulio Benso - Orazio De Ferrari - Bernardo Strozzi (il Cappuccino) - Giovanni Andrea De Ferrari - Domenico Fiasella (il Sarsana) - Giovanni Battista Carlone - Giovanni Benedetto Castiglione (il Grechetto) - Valerio Castello - Bartolomeo Biscaino - Domenico Piola - Gregorio De Ferrari - Bartolomeo Guidobono - Giovanni Battista Gaulli (il Baciccio) - Giovanni Andrea Carlone - Domenico Parodi - Paolo Gerolamo Piola - Carlo Antonio Tavella - Alessandro Magnasco (il Lissandrino) - Lorenzo De Ferrari





FRANCESCO MELZI
5a. Portrait en buste de jeune homme
Pastel rouge sur papier blanc.
Timbre de la collection de Sir Joshua Reynold (Lugt 2364) en bas à droite; 141x103 mm.
Venezia, Gallerie dell'Accademia (262)

Entourage de GIO. ANTONIO BOLTRAFFIO
5b. Tête de Bacchus
Pointe sèche, crayon noir, papier teinté gris bleu, 170x136 mm.
Venezia, Gallerie dell'Accademia (263)



GIOVAN GEROLAMO SAVOLDO
21. Tête de jeune homme
Crayon noir, traces de blanc, papier teinté bleu pâle, 256x179 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (572 F)



GIUSEPPE ARCIMBOLDI
39. Homme au masque de dragon, de profil, regardant à gauche
Plume et encre, lavis bleu clair, papier blanc, 292x191 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (3216 F)



ANTONIO D'ERRICO dit 'TANZIO DA VARALLO'
21. Etudes de saint Roch
Sanguine, rehaussé de blanc, sur papier teinté rose, 390x293 mm.
Venezia, Gallerie dell'Accademia (352)



GIOVANNI BATTISTA CASTELLO dit 'BERGAMASCO'
1. Croquis d'architecture avec cinq femmes au balcon
Plume et encre brune, lavis brun, 430x310 mm.
Firenze, Horne Foundation (5564)



GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE dit 'GRECHETTO'
19. Noé conduisant les animaux dans l'arche
Plume et encre brune, lavis gris-vert, 278x208 mm.
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (4091)



BARTOLOMEO GUIDOBONO
30. La vision de saint Jérôme (?)
Plume et encre pourpre, lavis pourpre tirant sur le brun, sur pastel noir, 170x130 mm.
Soragna (Parma), collection Meli Lupi



LORENZO DE FERRARI
40. Exaltation de la Croix
Pastel noir, 426x295 mm.
Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni (2101)

XI. MAESTRI EMILIANI DEL QUATTRO E DEL PRIMO CINQUECENTO

Giovan Francesco Maineri - Francesco Marmitta - Francesco Raibolini (il Francia) - Giacomo Raibolini (il Francia) - Amico Aspertini - Innocenzo Francucci (Innocenzo da Imola) - Benvenuto Tisi (il Garofalo) - Biagio Pupini (Biagio delle Lame) - Bartolomeo Ramenghi (il Bagnacavallo) - Girolamo di Tommaso (Girolamo da Treviso) - Giovanni Luteri (Dosso Dossi)

XII. MAESTRI EMILIANI DEL SECONDO CINQUECENTO

Antonio Allegri (il Correggio) - Francesco Mazzola (il Parmigianino) - Michelangelo Anselmi - Girolamo Bedoli - Lelio Orsi - Francesco Primaticcio - Nicolò dell'Abate - Jacopo Zanguidi (il Bertoja) - Gerolamo Sellari (Gerolamo da Carpi) - Bartolomeo Passarotti - Pellegrino Tibaldi - Lorenzo Sabatini - Orazio Samacchini

XIII. MAESTRI EMILIANI DEL SEI E DEL SETTECENTO

Ludovico Carracci - Agostino Carracci - Annibale Carracci - Bartolomeo Cesi - Pietro Faccini - Guido Reni - Francesco Albani - Domenico Zampieri (il Domenichino) - Giacomo Cavedone - Alessandro Tiarini - Bartolomeo Schedoni - Carlo Bononi - Giovanni Lanfranco - - Giovanni Francesco Barbieri (il Guercino) - Simone Cantarini - Giovanni Francesco Grimaldi - Pier Francesco Cittadini - Domenico Maria Canuti - Carlo Cignani - Marco Antonio Franceschini - Giovanni Gioseffo Dal Sole - Giovanni Antonio Burrini - Giuseppe Maria Crespi - Donato Creti - Aurelio Milani - Antonio Gionima - Ubaldo Gandolfi (?) - Gaetano Gandolfi



INNOCENZO FRANCUCCI dit 'INNOCENZO DA IMOLA'
25. Etude de draperie
Pinceau et pastel noir, rehaussé de blanc, sur papier jaune, 210x280 mm.
Firenze, Gabinetto disegni e Stampe degli Uffizi (14583 F)



BENVENUTO TISI dit 'GAROFALO'
27. Tête de jeune homme
Pastel noir rehaussé de blanc sur papier teinté beige, 281x263 mm.
London, British Museum (1895-9-15-770)



PELLEGRINO TIBALDI
36. Etude de nu féminin
Pastel rouge, 330x222 mm.
Dijon, Musée des Beaux-Arts (T 53)



ORAZIO SAMACCHINI
39. Vierge à l'Enfant
Pastel noir; piqué pour décalcomanie, 217x172 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (749 S)



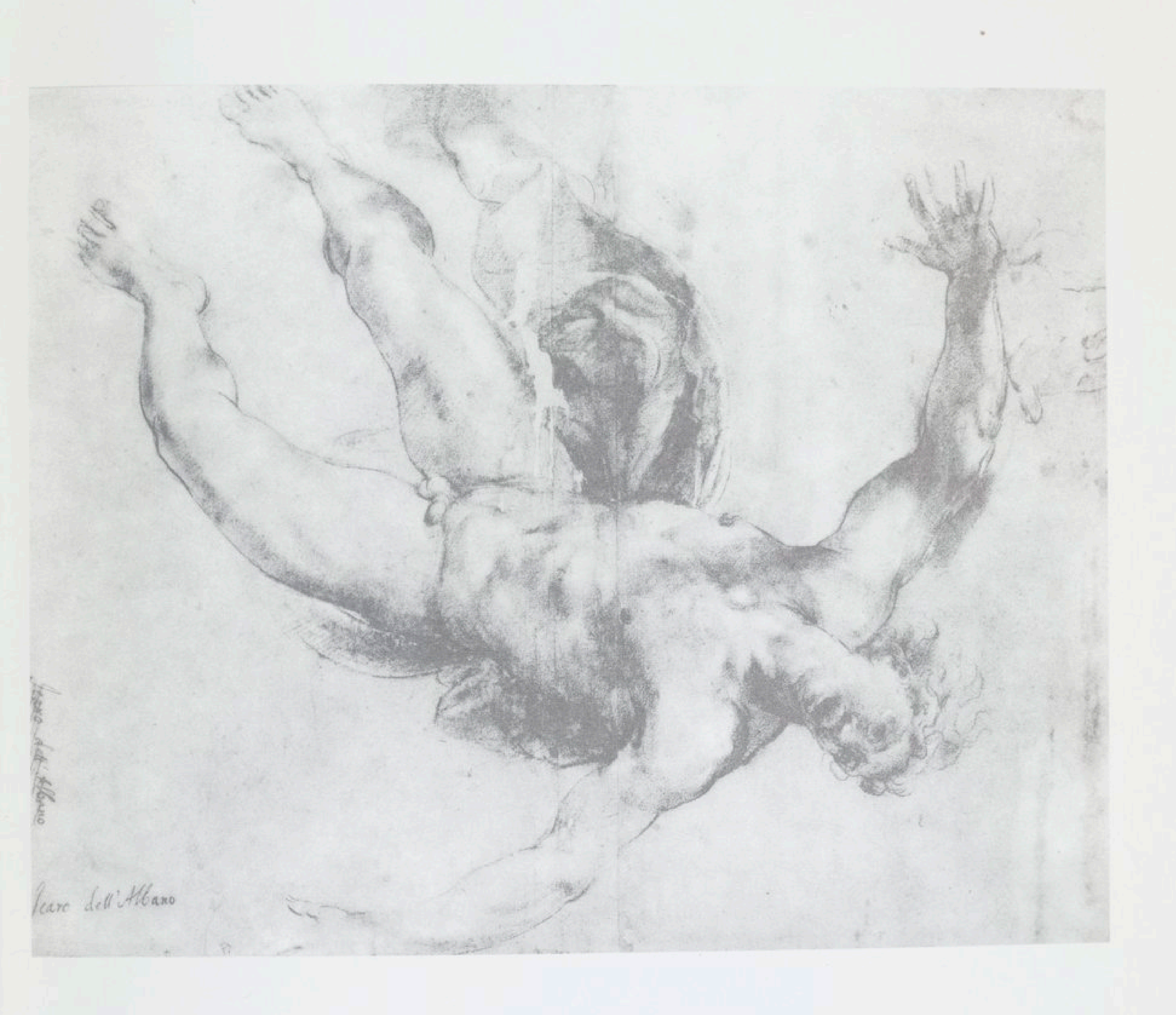
BARTOLOMEO CESI

9. Jeune homme jouant de la viole de gambe

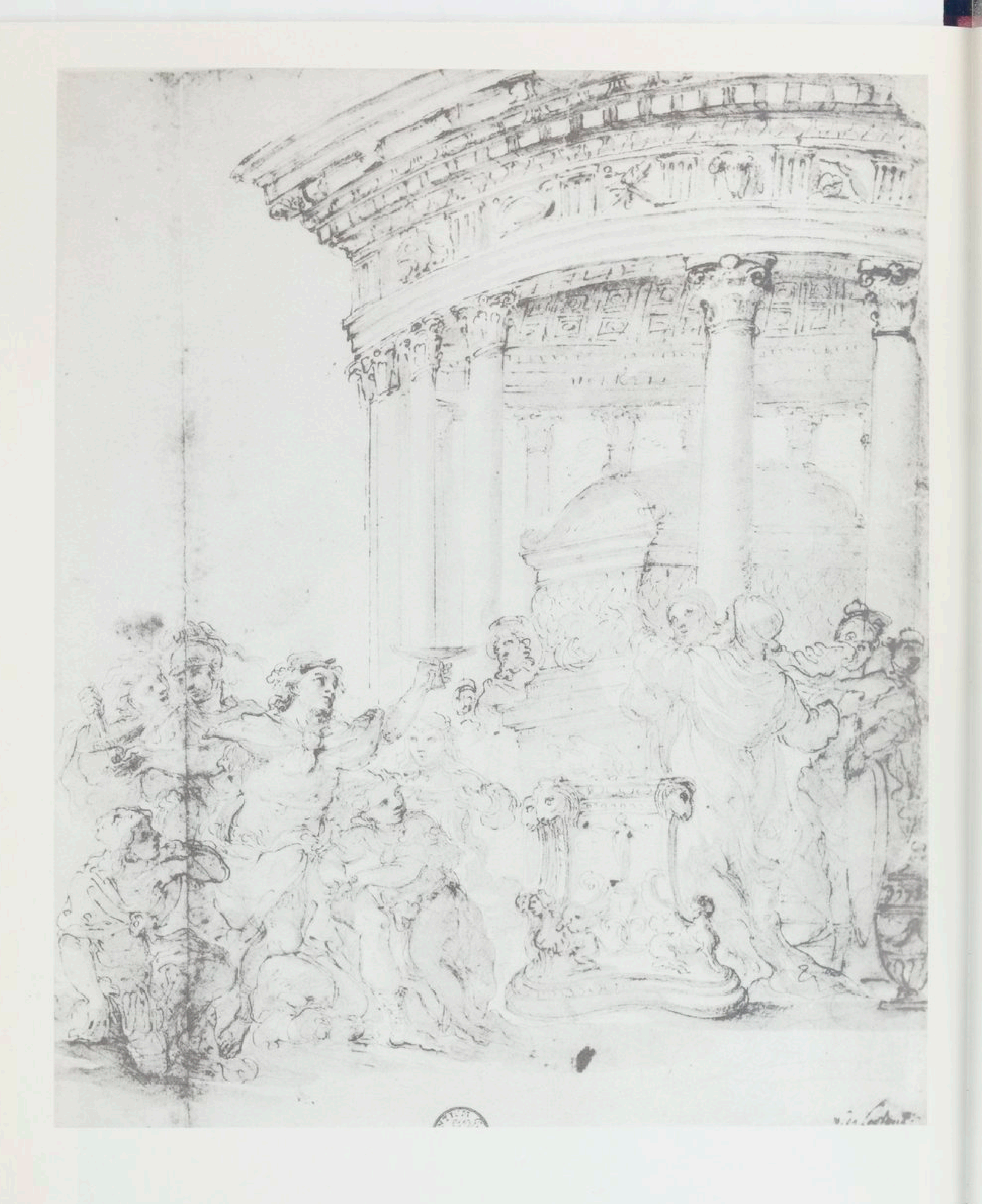
Pastel rouge avec pastel blanc sur papier bleu, 234x164 mm.

Inscription à l'encre en bas à gauche: «Agost: Carracci 1591»

Provenance: Leembruggen; van Soelen; Malcolm; Gathorne-Hardy Lausanne, collection particulière



FRANCESCO ALBANI
13. Phaéton
Pastel noir, rehaussé au pastel blanc, sur papier bleu, 400x500 mm.
Double inscription à l'encre (dont une effacée): «Icaro dell'Albano»
Windsor Castle, Royal Library (détail du 5715 recto: par autorisation de S.M. la Reine Elisabeth II)



DOMENICO MARIA CANUTI
30. Alexandre sacrifiant sur le tombeau d'Achille (?)
Plume et encre sur pastel rouge avec lavis brun clair, 424x364 mm.
Inscription à la plume en bas à droite: «p: da Cortona»
Düsseldorf, Staatliche Graphische Sammlung (448)

XIV. MAESTRI SENESI E MARCHIGIANI DEL CINQUECENTO

Girolamo Genga - Giovanni Antonio Bazzi (il Sodoma) - Pseudo Pacchia - Domenico Beccafumi - Bartolomeo Neroni (il Riccio) - Marco Pino (Marco da Siena) - Federico Fiori (Barocci) - Filippo Bellini - Alessandro Casolani - Andrea Lilli o Lilio - Pietro Sorri - Cesare Pollini - Antonio Viviani (il Sordo) - Ferraù Fenzoni - Francesco Vanni - Ventura Salimbeni - Sebastiano Folli - Rutilio Manetti - Astolfo Petrazzi

XV. MAESTRI UMBRI DEL QUATTRO E CINQUECENTO

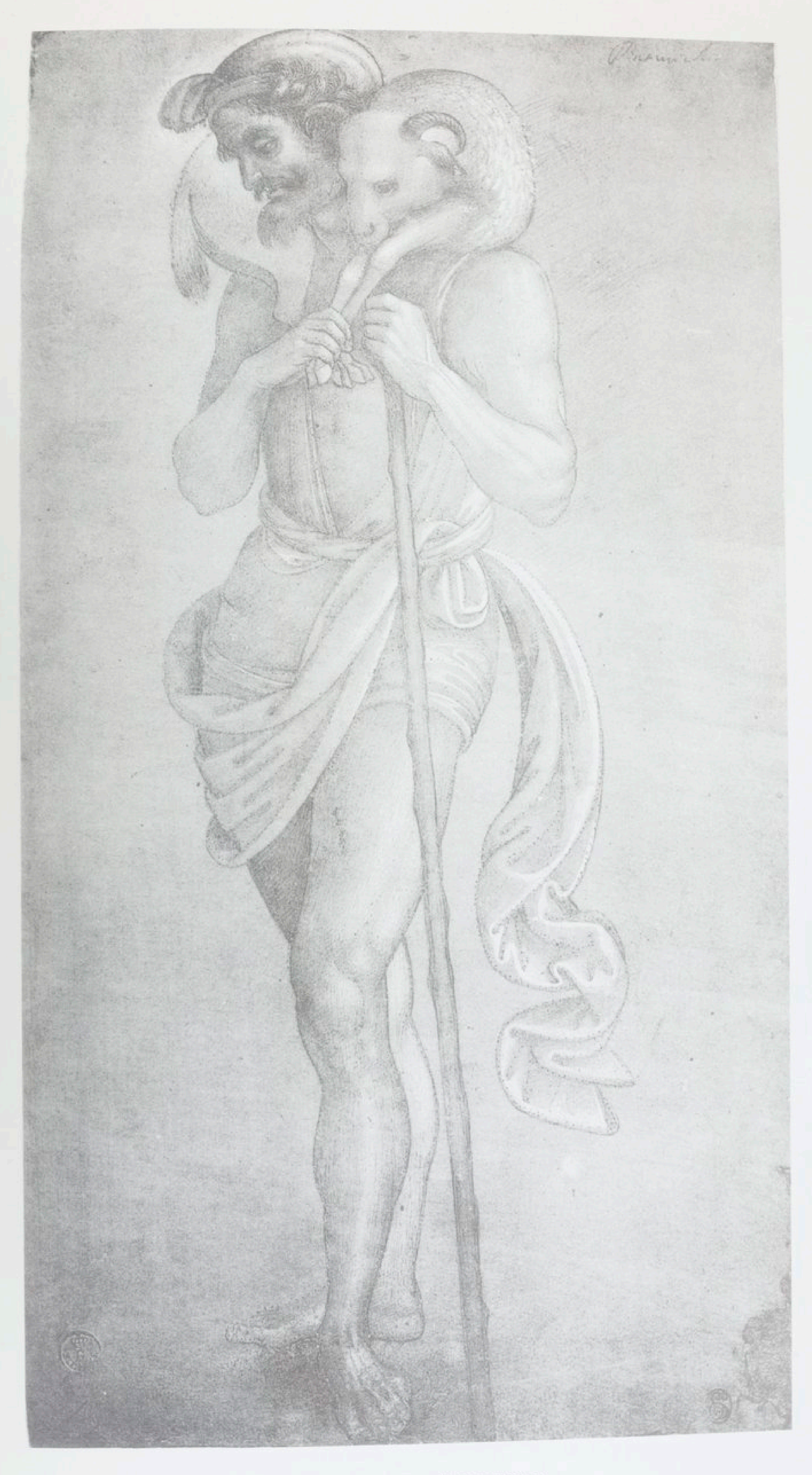
Pietro Vannucci (il Perugino) - Bernardino Betti (il Pinturicchio) - Giovanni di Pietro (lo Spagna) - Luca Signorelli - Timoteo Viti - Raffaello Sanzio



GIROLAMO GENGA
2. Cavalerie assiégeant les portes d'une cité
Plume et encre brune sur croquis au crayon noir, 329x380 mm.
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins (10.664)



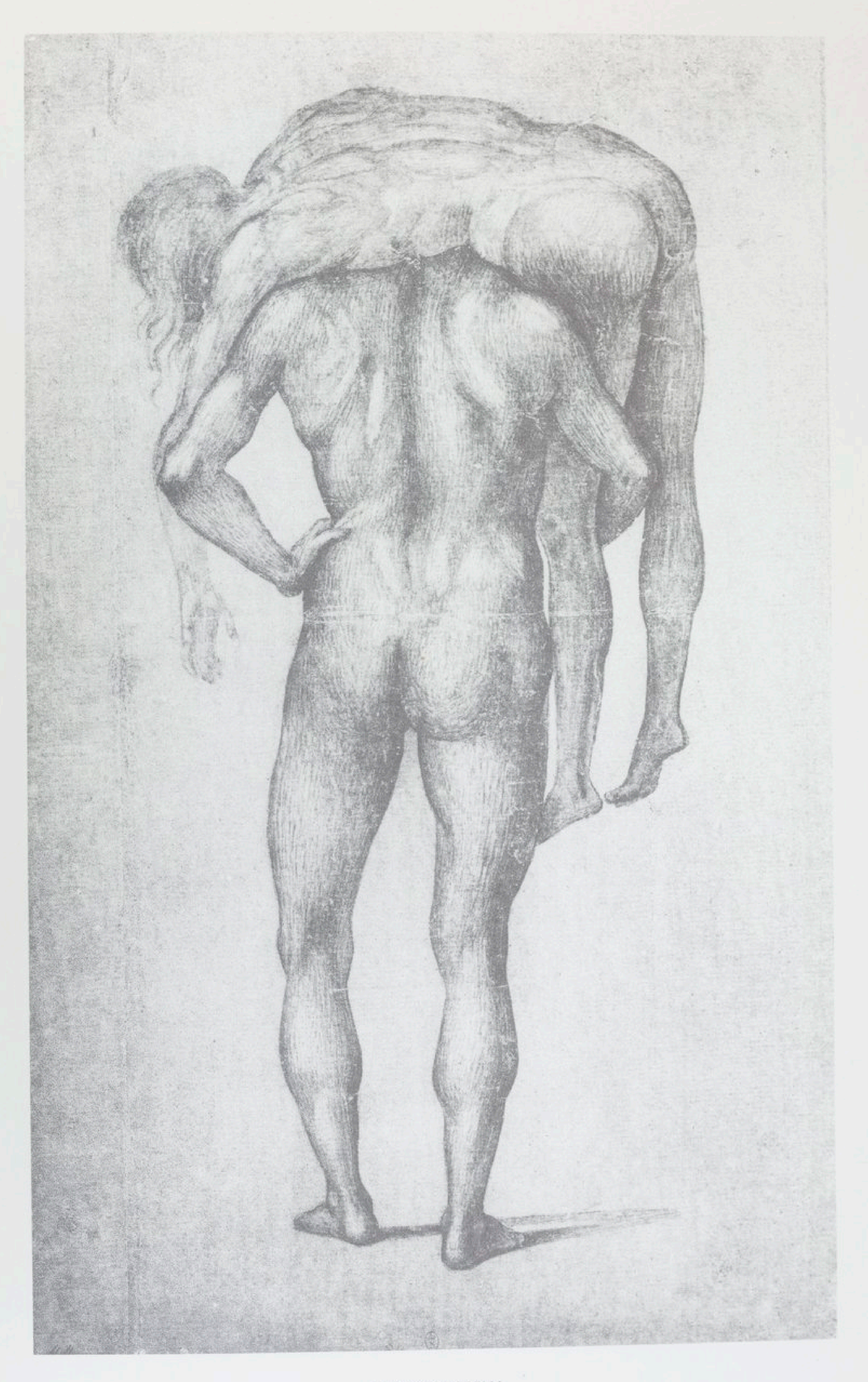
DOMENICO BECCAFUMI
10. Deux anses de vase
Plume et encre brune, lavis brun sur pastel noir, 213x265 mm.
Inscription à l'encre en bas à gauche: «da mecarino»
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (1538 E)



PIETRO VANNUCCI dit 'PERUGINO'
3. Berger à la houlette portant un chevreau sur les épaules
Pointe sèche, aquarelle rouge, ocre et brune, rehaussée de blanc, sur feuille traitée en gris; contours piqués, 287x155 mm. Firenze, Gabinetto disegni e Stampe degli Uffizi (1131 F)



BERNARDINO BETTI dit 'PINTURICCHIO'
10. Figure féminine portant un récipient dans ses mains se dirigeant vers la gauche
Plume et encre brune sur papier rugueux, 162x121 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (366 E)



LUCA SIGNORELLI
15. Nu masculin de dos portant un autre nu sur ses épaules
Aquarelle et lavis blanc sur fond gris et beige, 366x225 mm.
Paris, Cabinet des Dessins du Louvre (347)



TIMOTEO VITI
21. Etude de portrait d'homme barbu au chapeau
Pastel noir et aquarelle;
fendu et frotté, rapiécé sur le bord inférieur et sur la figure et retouché, 509x370 mm.
London, British Museum (1860-6-16-95)



RAFFAELLO SANZIO
33. Etude pour Adam dans la «Disputa»
Pastel noir sur papier jauni, rehaussé de blanc, 357x210 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (541 E)

XVII. MAESTRI TOSCANI DEL QUATTROCENTO

Lorenzo Monaco - Lorenzo Ghiberti - Paolo Uccello - Filippo Lippi - Francesco Pesellino - Anonimo Fiorentino - Andrea del Castagno - Domenico Ghirlandaio - Bastiano Mainardi (?) - Bartolomeo di Giovanni - Benozzo Gozzoli

XVIII. MAESTRI TOSCANI DEL QUATTROCENTO

Cosimo Rosselli - Alessandro Filipepi (il Botticelli) - Francesco Botticini - Raffaello Botticini - Filippino Lippi - Raffaellino del Garbo - «Tommaso» - Piero di Cosimo

XIX. MAESTRI TOSCANI DEL QUATTRO E DEL PRIMO CINQUECENTO

Finiguerra (?) - Antonio Pollaiuolo - Leonardo da Vinci - Andrea del Verrocchio - Bottega del Verrocchio - Domenico Ghirlandaio - Cerchia del Verrocchio - Lorenzo di Credi - Francesco di Simone Ferrucci - Francesco di Giorgio Martini - Cerchia di Francesco di Giorgio Martini

XX. MAESTRI TOSCANI DEL CINQUECENTO

Fra Bartolomeo - Mariotto Albertinelli - Fra Paolino da Pistoia - Andrea del Sarto - Francesco Granacci - Giovanni Antonio Sogliani - Franciabigio - Antonio di Donnino

XXI. MAESTRI TOSCANI DEL CINQUECENTO

Jacopo Carucci (il Pontormo) - Angiolo Bronzino - Giovan Battista di Jacopo (il Rosso Fiorentino) - Francesco Ubertini (il Bachiacca)

XXII. MAESTRI TOSCANI DEL CINQUECENTO

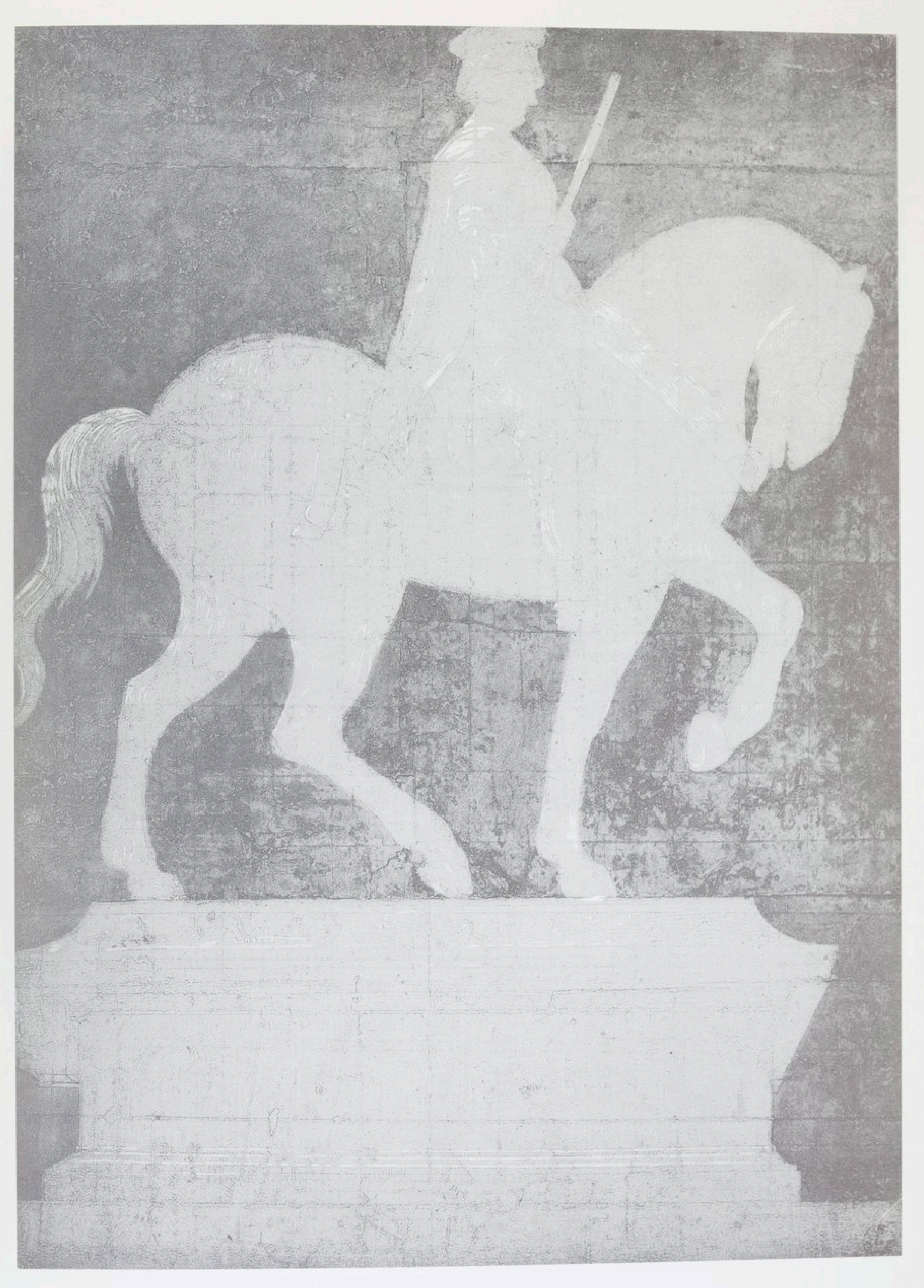
Michelangelo Buonarroti - Jacopo Tati (il Sansovino) - Baccio Bandinelli - Raffaello da Montelupo - Anonimo - Jacopo di Giovanni di Francesco Jacone - Giovanni Angelo Montorsoli - Cristofano Gherardi (il Doceno) - Daniele Ricciarelli (Daniele da Volterra) - Francesco Salviati - Giorgio Vasari - Antonio della Parte (il Particini) - Marco Marchetti (Marco da Faenza) - Vincenzo de' Rossi - Pierino da Vinci - Giovanni Bologna (il Gianbologna) - Giovanni Antonio Dosio

XXIII. MAESTRI TOSCANI DEL SECONDO CINQUECENTO

Giorgio Vasari - Cristofano Gherardi (il Doceno) - Jan van der Straet (lo Stradano) - Jacopo Zucchi - Giovanni Battista Naldini - Alessandro Allori - Francesco Morandini (il Poppi) - Santi di Tito - Mirabello Cavalori - Girolamo Macchietti (Girolamo del Crocifissaio) - Tommaso Manzuoli (Maso da San Friano) - Bernardino Barbatelli (il Poccetti) - Jacopo Ligozzi - Lodovico Cardi (il Cigoli) - Andrea Boscoli - Jacopo Chimenti (l'Empoli)

XXIV. MAESTRI DEL SEI E SETTECENTO TOSCANO

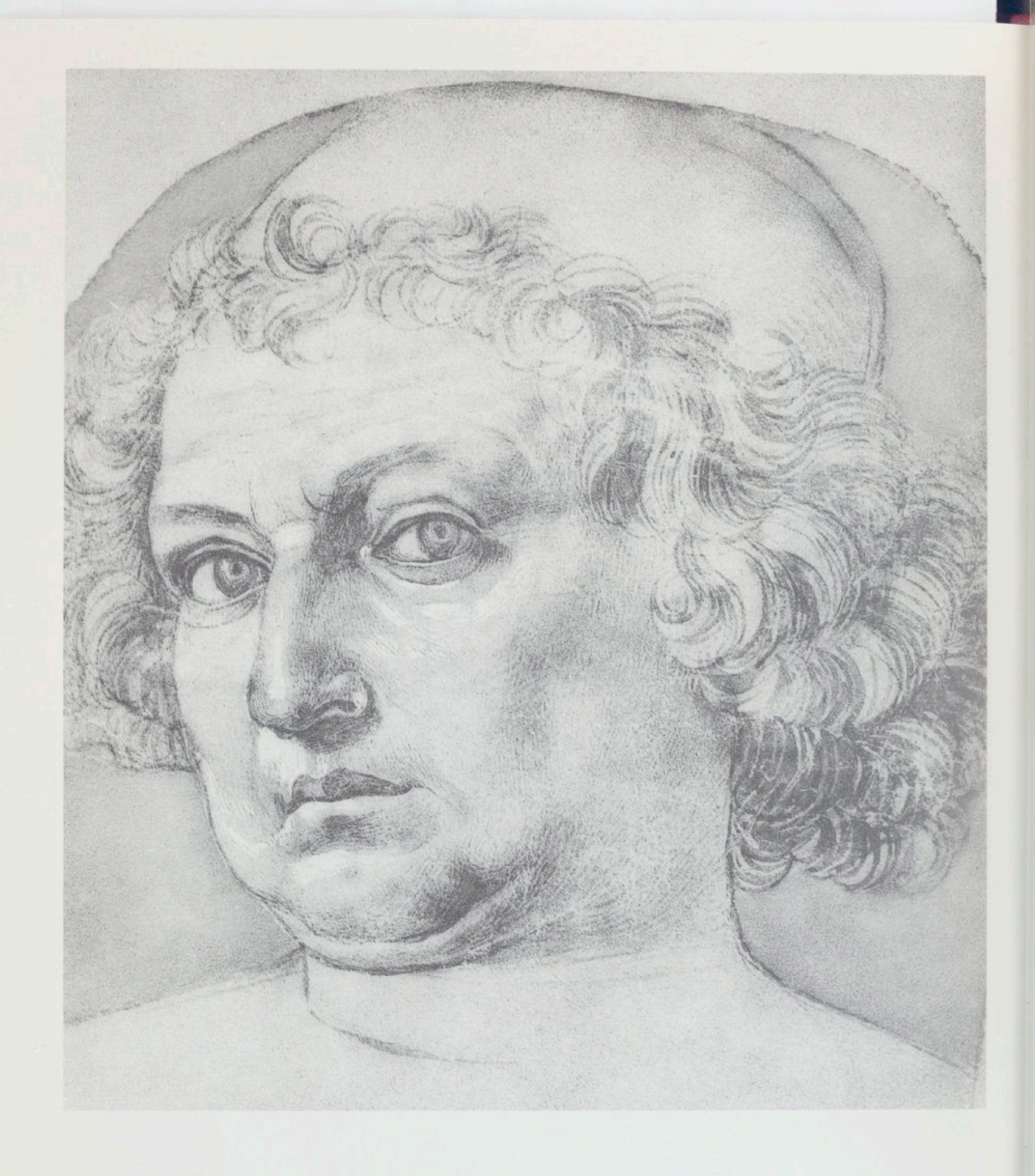
Lodovico Cardi (il Cigoli) - Giovanni Bilivert - Cristofano Allori - Matteo Rosselli - Giovanni Mannozzi (Giovanni da San Giovanni) - Remigio Cantagallina - Jacques Callot - Francesco Furini - Baccio del Bianco - Francesco Montelatici (Cecco Bravo) - Stefano Della Bella - Baldassarre Franceschini (il Volterrano) - Simone Pignoni - Carlo Dolci - Livio Mehus - Anton Domenico Gabbiani - Giovanni Battista Foggini - Alessandro Gherardini - Sebastiano Galeotti - Gian Domenico Ferretti - Giuseppe Zocchi



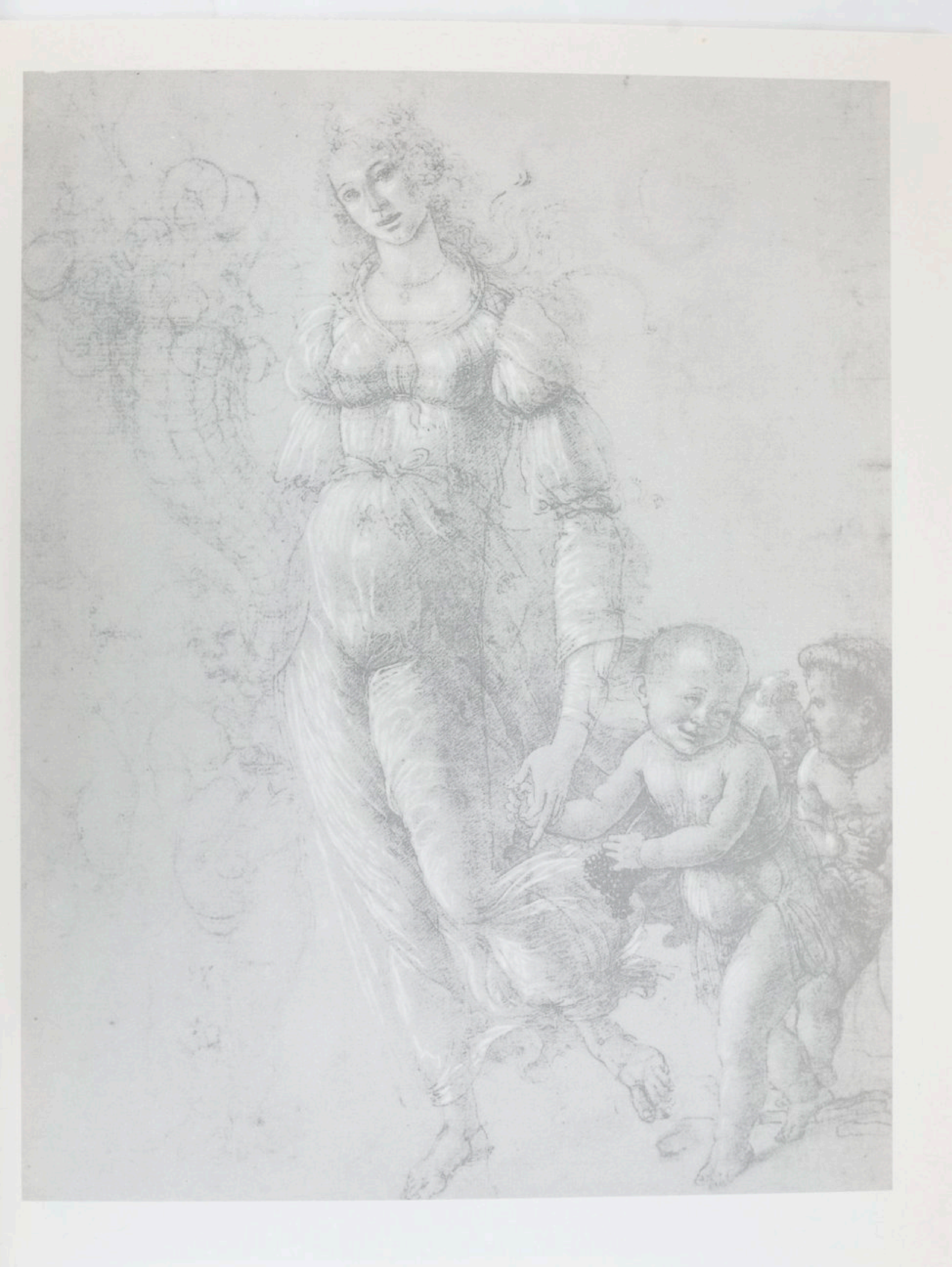
PAOLO UCCELLO

6. Etude pour le monument équestre de John Hawkwood

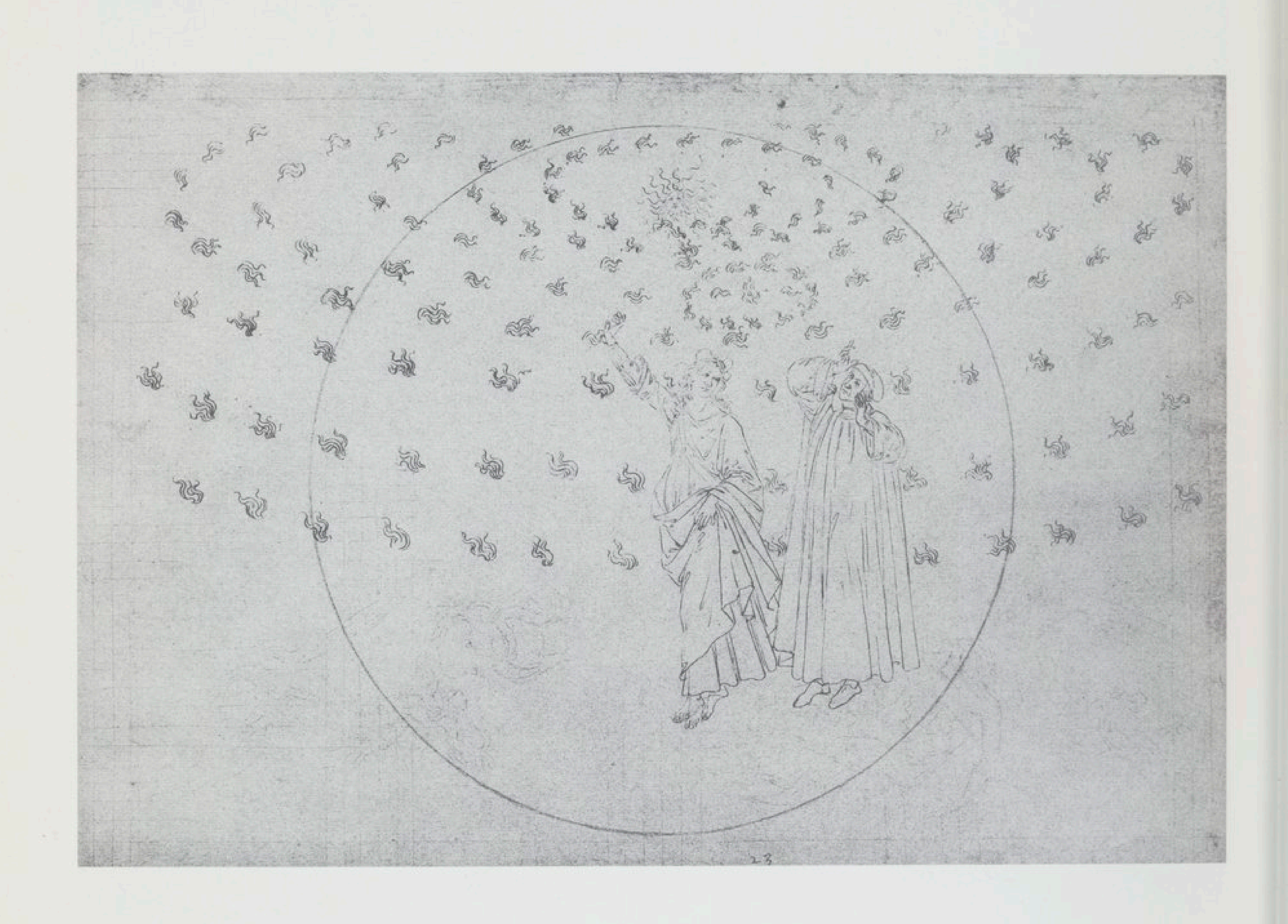
Pointe séche, style et gouache rouge foncé sur papier vert traité, rehaussé de blanc, 466x332 mm.
Le dessin se compose de plusieurs morceaux;
certaines parties perdues on été repeintes; quadrillé pour décalcomanie à la pointe.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (31 F)



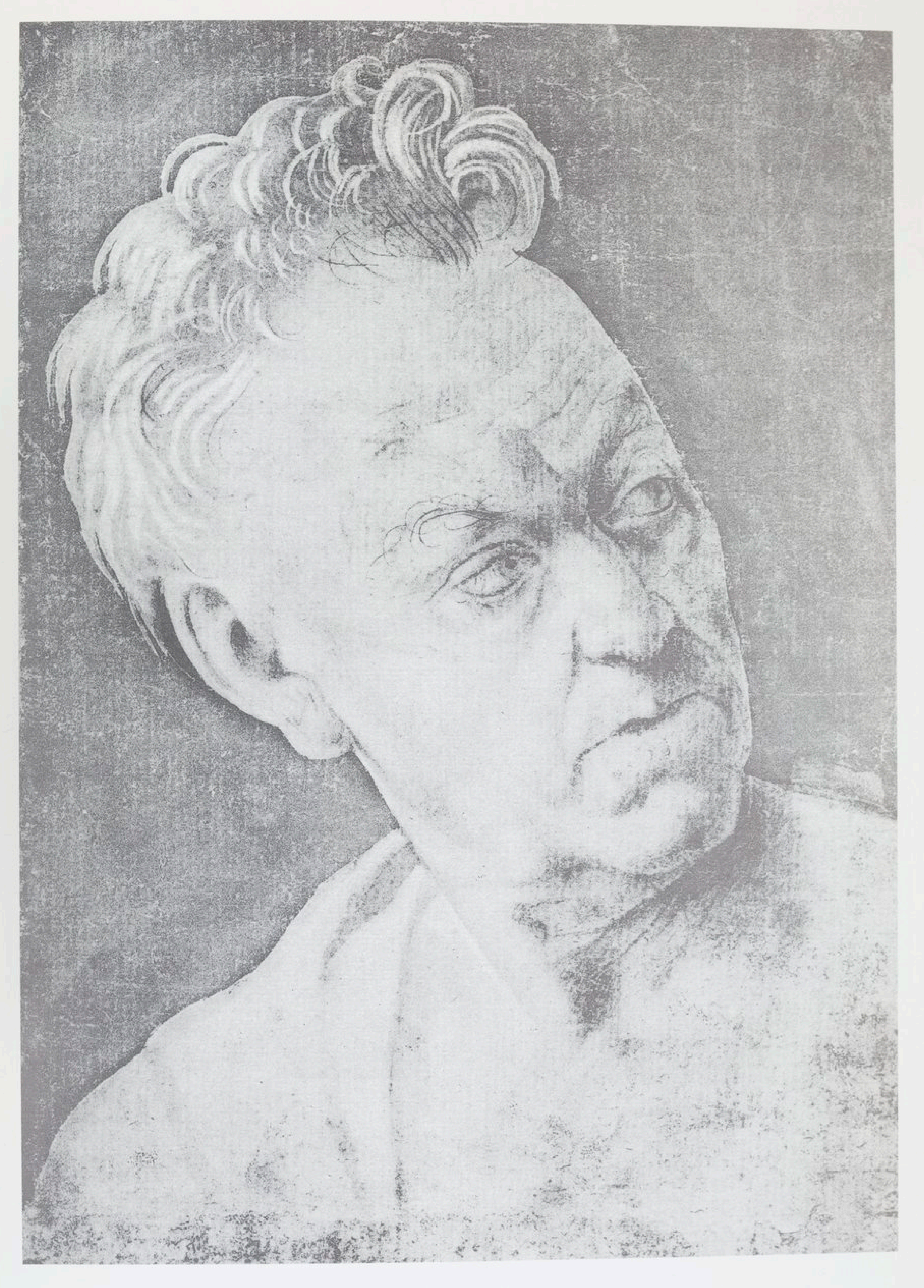
ANDREA DEL CASTAGNO
20. Tête d'homme
Pointe sèche, lavis gris et brun, rehaussé de blanc, sur papier crème, 195x176 mm.
La partie haute du dessin a été découpée en lunette irrégulière et remise dans un rectangle.
Le coin droit en bas a aussi été découpé et réparé.
Le dessin présente de nombreux plis et de petites déchirures.
Les rehauts en blanc sont partiellement oxydés
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (250 E)



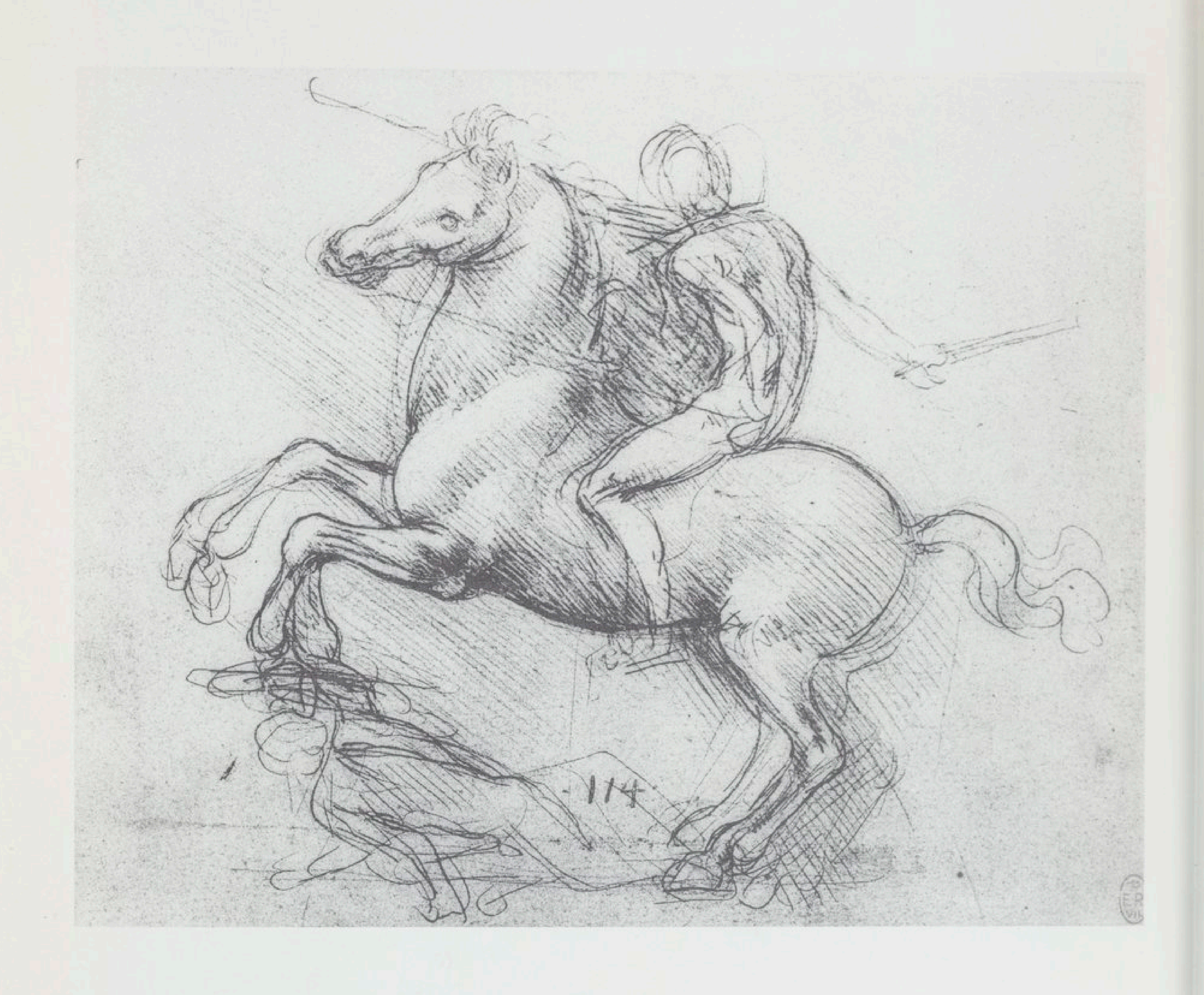
ALESSANDRO FILIPEPI dit 'BOTTICELLI'
8. Allégorie de l'Abondance (Automne)
Plume et encre brune, lavis brun sur papier teinté rose, rehaussé de blanc, 317x253 mm.
London, British Museum (1895-9-15-447)



ALESSANDRO FILIPEPI dit 'BOTTICELLI'
10. Illustration pour le «Paradiso» de Dante (Chant XXIII)
Pointe sèche, plume et encre sur vélin, 320x470 mm.
Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstich-kabinett



FILIPPINO LIPPI
22. Tête de vieillard
Retouché au pinceau en blanc sur papier traité foncé, 210x150 mm.
Milano, Biblioteca Ambrosiana (12775)



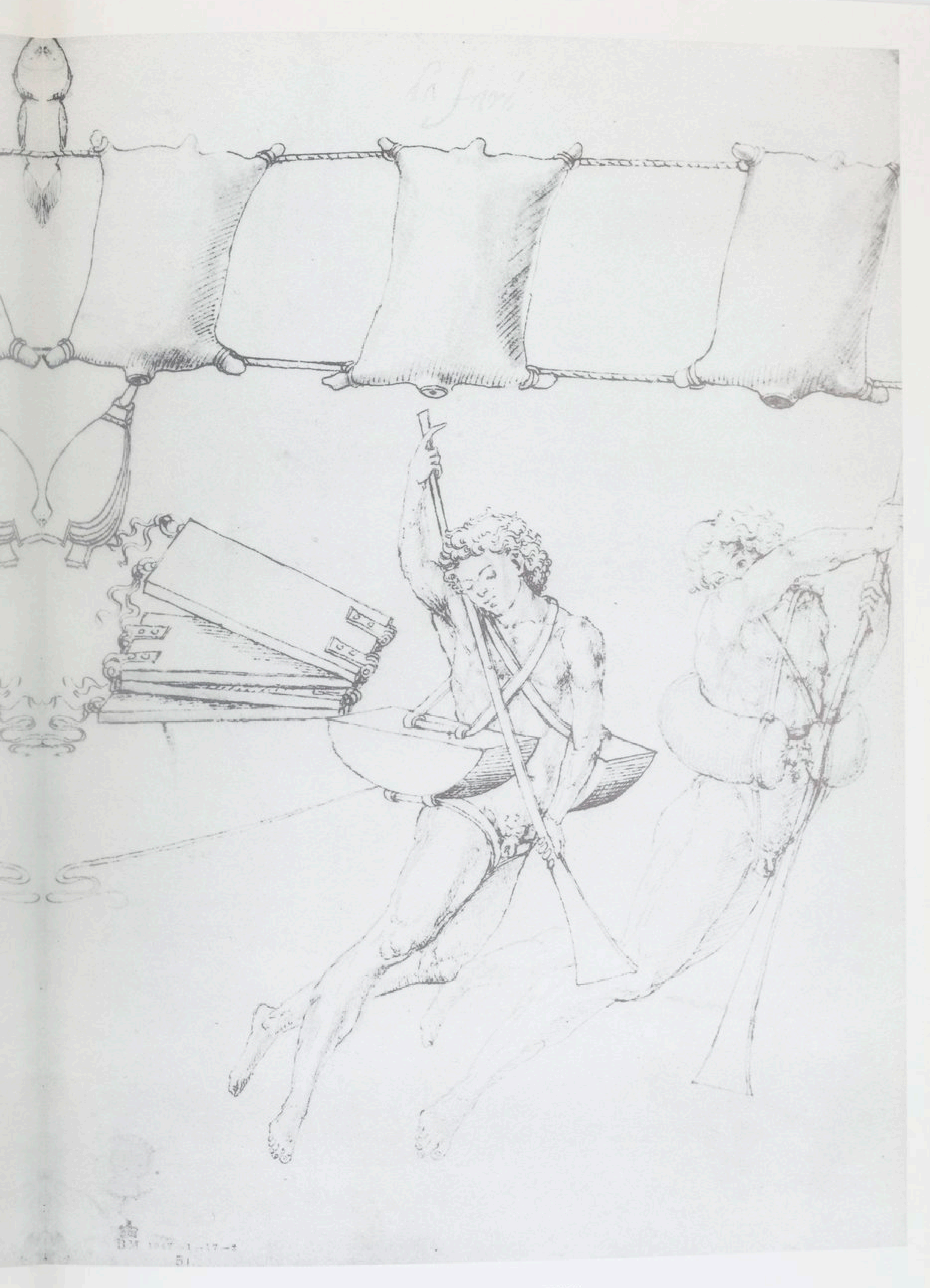
LEONARDO DA VINCI
7a. Etude pour monument équestre à Francesco Sforza, Duc de Milan
Pointe d'argent sur papier traité bleu, 148x185 mm.
Windsor Castle, Royal Library
(12358 recto; *reproduit par autorisation de S.M. la Reine Elisabeth II)*



ANTONIO DEL POLLAIUOLO
7b. Francesco Sforza à cheval au-dessus d'un guerrier prosterné
Décalqué à la pointe sèche, plume et lavis, sur fond lavé
Papier découpé irrégulièrement. Hauteur et largeur maxi: 225x216 mm.
München, Staatliche Graphische Sammlung (1908.168)



ANDREA DEL VERROCCHIO
10. Tête de jeune femme aux yeux baissés
Pastel noir, frotté, avec traces de gouache; retouché par endroits à l'encre; piqué pour décalcomanie; sur deux feuilles reliées à droite, 408x327 mm. Oxford, Christ Church Library (0005)



FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI
24 b. Deux hommes à la pagaie et deux ponts mobiles
Plume et encre avec lavis brun sur parchemin, 264x194 mm.
London, British Museum (1947-1-17-2, f. 32 recto *and f. 49* verso*)*



LEONARDO DA VINCI

27. Buste de guerrier de profil

Pointe sèche sur papier teinté crème, 285x208 mm.
Deux trous réparés à l'endroit du cou, coin supérieur droit manquant
London, British Museum (1895-9-15-474)



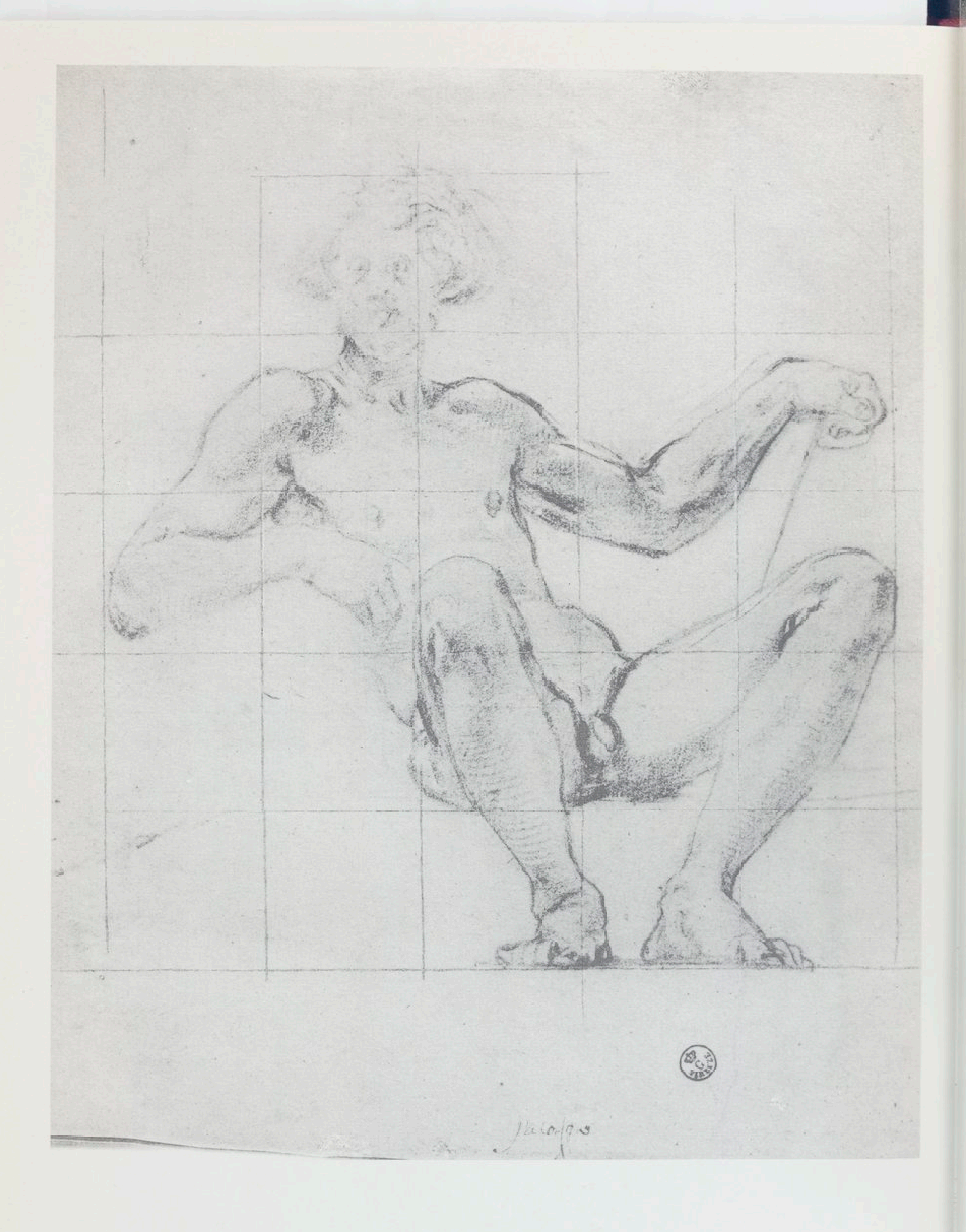
LEONARDO DA VINCI
36. Tête de jeune homme; trois études de tour d'angle et petit plan de la même
Pastel rouge (tête); plume et encre (études); 252x172 mm.
Windsor Castle, Royal Library (12552; reproduit par autorisation de S.M. la Reine Elisabeth II)



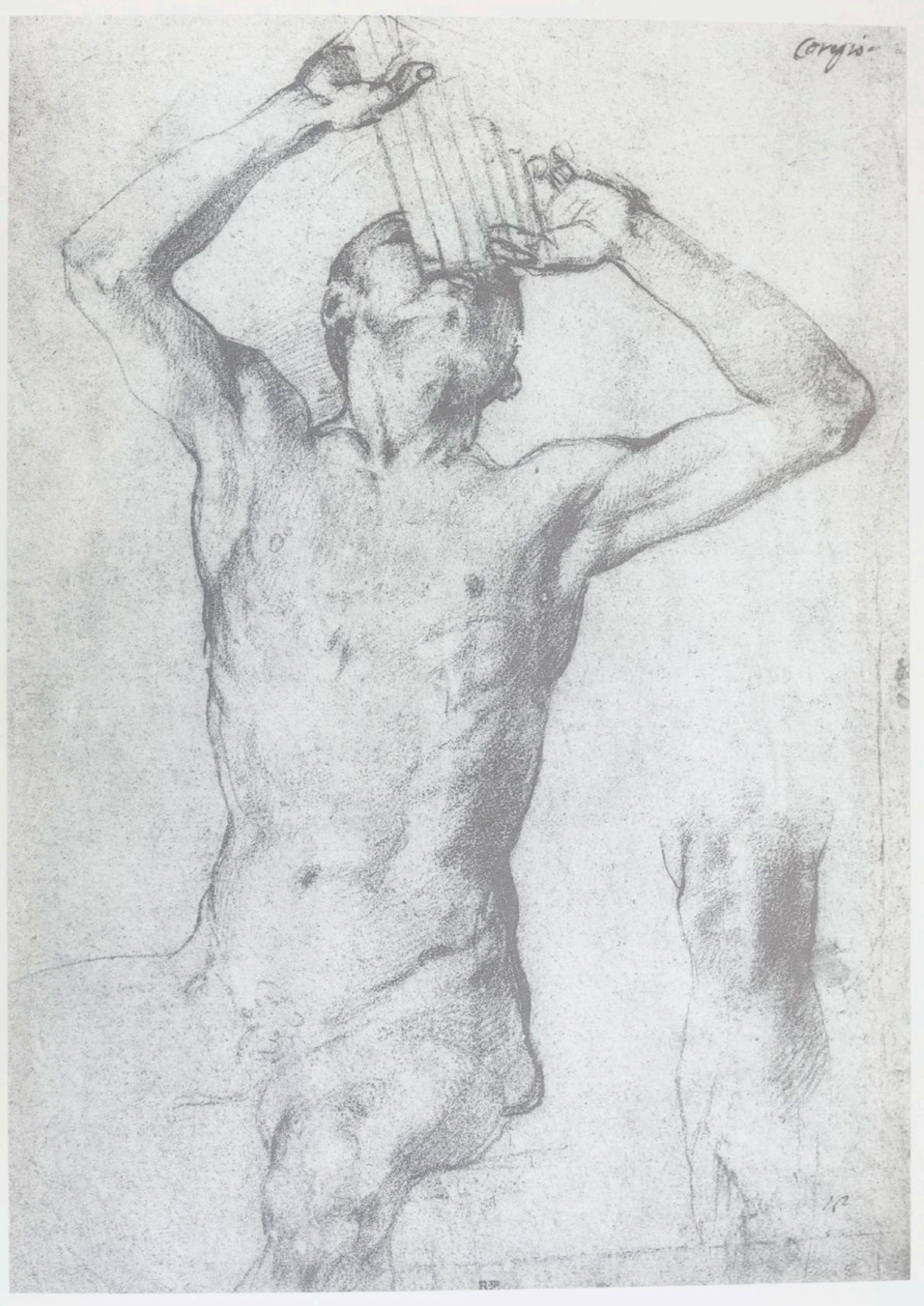
ANDREA DEL SARTO
22. Etudes de saint Jean Baptiste dans la *Madonna* Wallace
Pastel rouge; dans le coin supérieur gauche trois inscriptions à la plume et à l'encre d'une main antérieure; 255x370 mm.
Verso: *neuf études de garçon, y compris une figurant le Baptiste; pastel rouge*
London, British Museum (1896-8-10-1 recto*)*
Collections: Dresde, A. Grahl; Lord Leighton P.R.A.



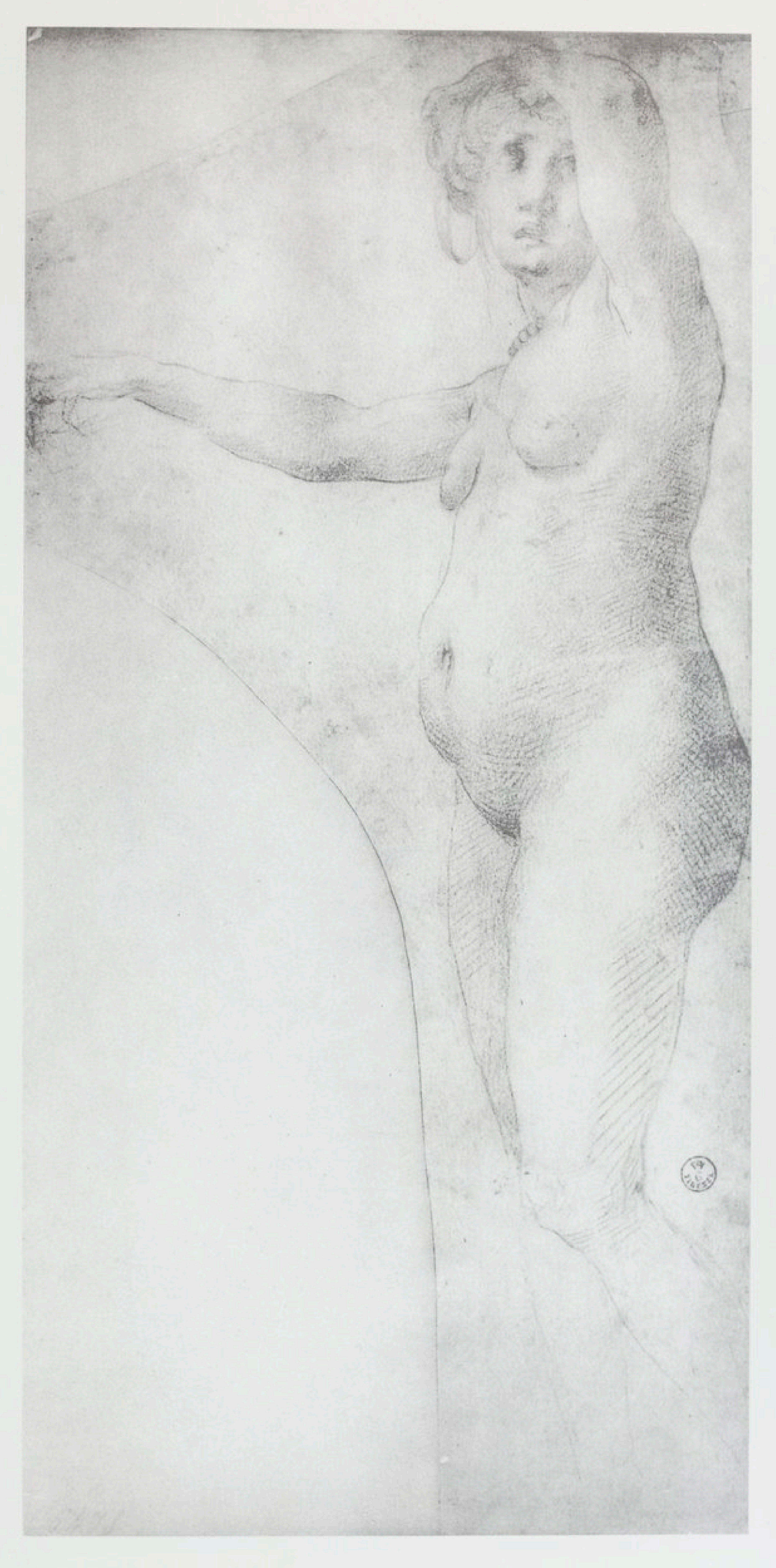
JACOPO CARUCCI dit 'PONTORMO'
7. Etude de saint Jean et des mains de saint Michel
pour le retable de l'église Saint Michel à Empoli
Pastel noir, rehaussé de blanc; pastel rouge (mains); 407x252 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (6571 F)



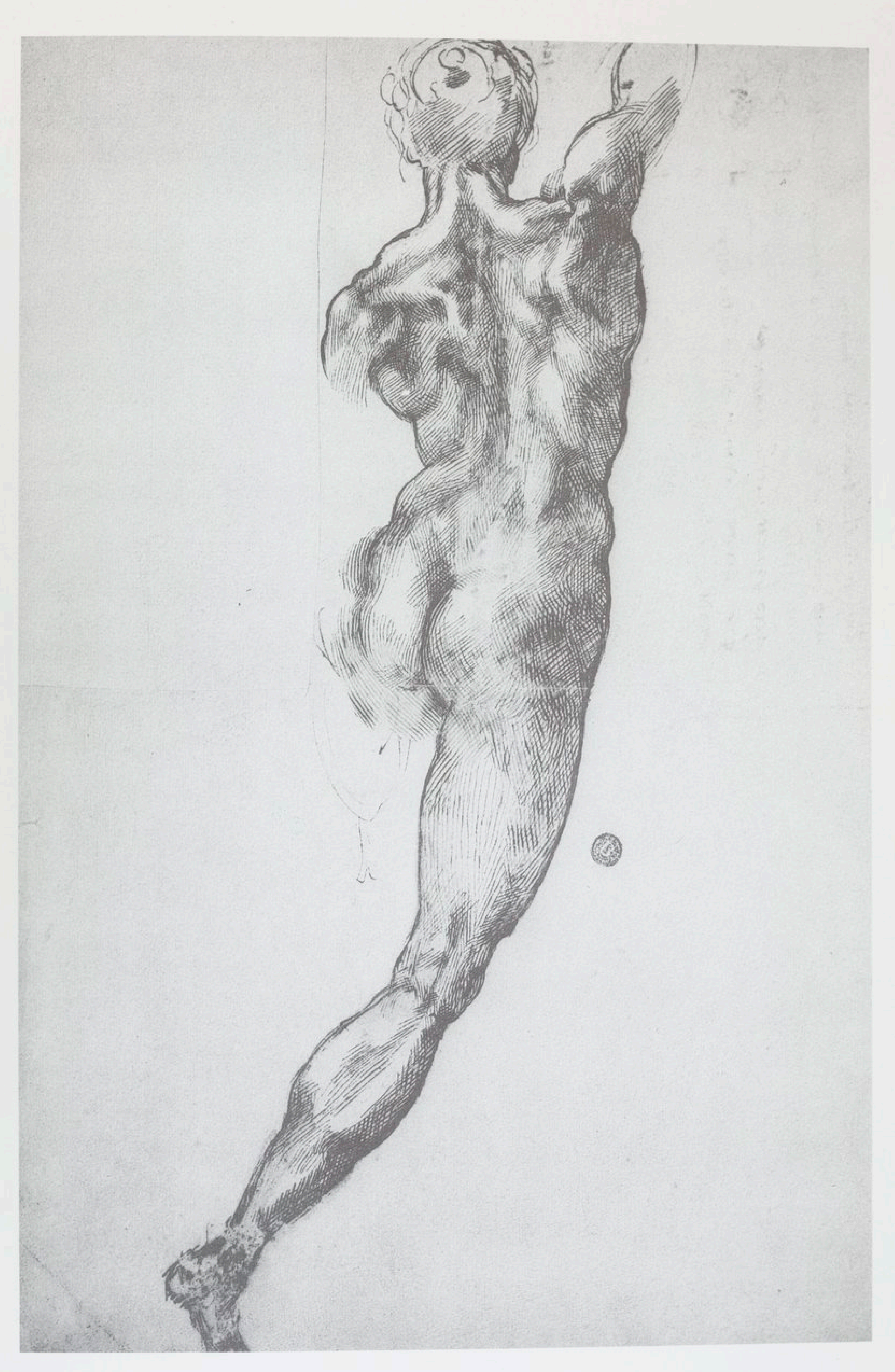
JACOPO CARUCCI dit 'PONTORMO'
17. Nu masculin assis aux jambes écartées, la main gauche posée sur un livre
Pastel noir, rehaussé de blanc, quadrillé en rouge, 280x210 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (6590 F)



ANGIOLO BRONZINO
24. Nu jouant de la flûte de Pan
Pastel rouge, 245x180 mm.
Paris, Cabinet des Dessins du Louvre (5923)



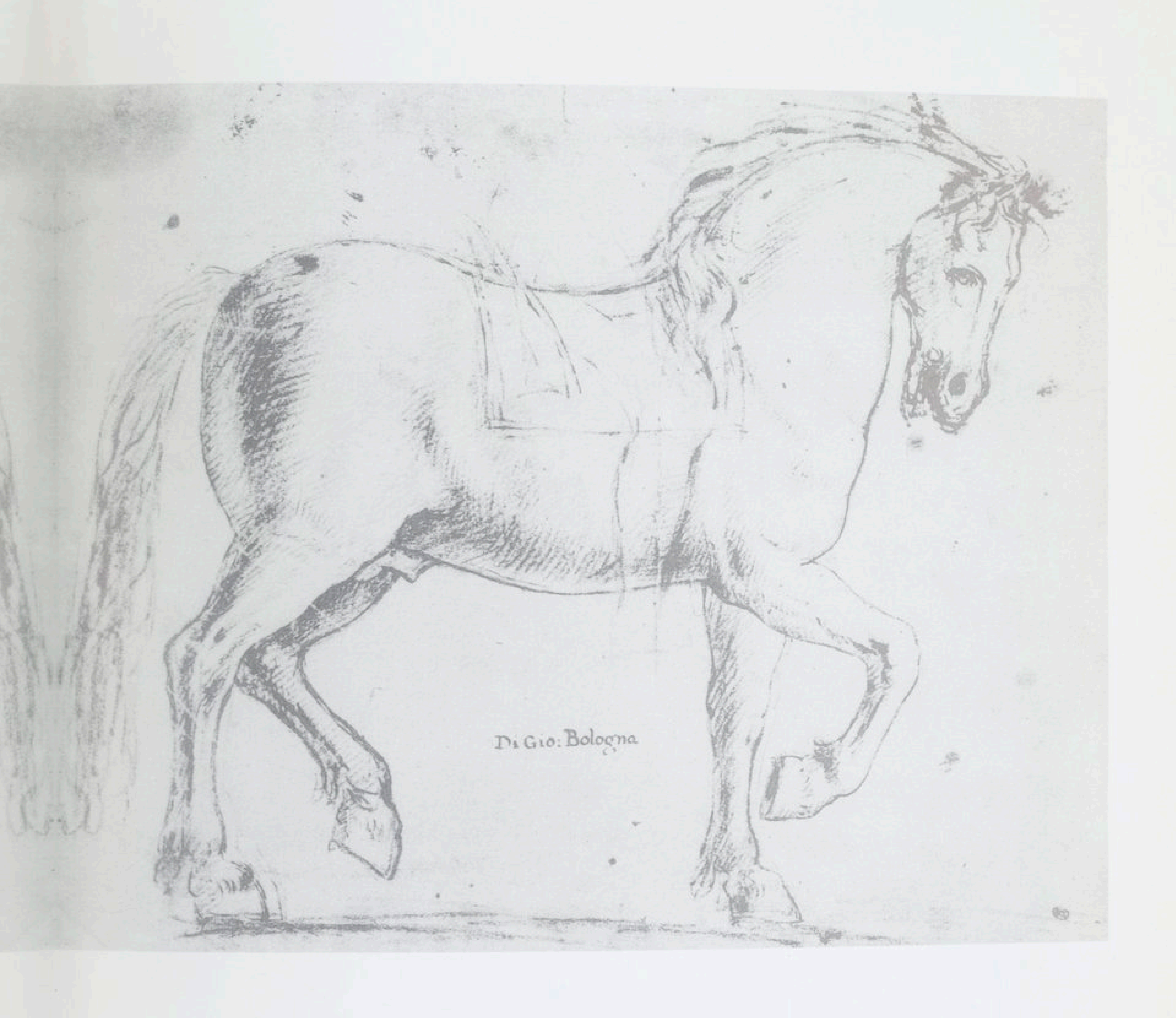
GIOVANNI BATTISTA DI JACOPO dit 'ROSSO FIORENTINO'
32. Etude de nu féminin
Pastel rouge, 370x180 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (6478 F)



MICHELANGELO BUONARROTI
1. Nu masculin de dos
Plume et encre brune sur traces de pastel noir, 408x284 mm.
Firenze, Casa Buonarroti (73 F recto)



MICHELANGELO BUONARROTI
2. Vierge à l'Enfant
Pastel noir, pastel rouge, rehaussé de blanc, sur papier teinté, réparé et découpé, 541x396 mm.
Firenze, Casa Buonarroti (71 F recto)



GIOVANNI BOLOGNA (GIAN BOLOGNA)
39. Etude de cheval
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins (19.902)



JACOPO ZUCCHI
5. Allégorie de la Foi
Plume et crayon sur papier blanc; 421x250 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (1071 S)



ALESSANDRO ALLORI

10. Figure de jeune drapé, debout avec les bras levés vers la gauche

Faibles traces de crayon et de lavis sur papier brunâtre; 430x270 mm.

Firenze, collection particulière



JACOPO CHIMENTI dit 'L'EMPOLI'
39. Le mariage de Catherine de Médicis et d'Henri II
Plume et aquarelle sur papier blanc quadrillé au pastel rouge; 258x260 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (940 F)



BALDASSARRE FRANCESCHINI dit 'VOLTERRANO'
25. Jeune homme à la cruche
Sanguine et blanc de céruse sur papier non blanchi, 432x282 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (3307 S)

XVI. MAESTRI A ROMA NEL CINQUECENTO

Francesco Raibolini (il Francia) - Raffaello Sanzio - Pippi (Giulio Romano) - Giovanni Francesco Penni - Polidoro da Caravaggio - Baldassarre Peruzzi - Michelangelo Buonarroti - Baccio Bandinelli - Sebastiano del Piombo - Piero Buonaccorsi (Perino del Vaga) - Daniele da Volterra - Girolamo Siciolante (il Sermoneta) - Pellegrino Tibaldi - Federico Fiori (il Barocci) - Taddeo Zuccaro - Pirro Ligorio - Nicolò Martinelli (il Trometta) - Giorgio Vasari - Girolamo Munziano - Federico Zuccari - Giuseppe Cesari (il Cavalier d'Arpino) - Annibale Carracci - Cherubino Alberti

XXV. MAESTRI ROMANI DEL SEI E SETTECENTO

Annibale Carracci - Domenico Zampieri (il Domenichino) - Scuola romana - Andrea Sacchi - Giovanni Lanfranco - Gianlorenzo Bernini - Pietro Berrettini (Pietro da Cortona) - Ciro Ferri - Giovanni Francesco Romanelli - Giacinto Gimignani - Pietro Testa - Pier Francesco Mola - Giovanni Battista Salvi (il Sassoferrato) - Crescenzio degli Onofri - Giacomo Cortese - Michelangelo Cerquozzi - Ottavio Leoni - Guglielmo Cortese - Lazzaro Baldi - Giovanni Battista Gaulli (il Baciccio) - Carlo Maratta - Giacinto Calandrucci - Giuseppe Passeri - Domenico Guidi - Marco Benefial - Pompeo Batoni - Giovanni Paolo Panini - Giovanni Battista Piranesi

XXVI. MAESTRI NAPOLETANI DEL SEI E SETTECENTO

Belisario Corenzio - Filippo D'Angeli (Filippo Napoletano) - Giovanni Battista Caracciolo (il Battistello) - Massimo Stanzione - Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto) - Giovanni Battista Spinelli - Aniello Falcone - Domenico Gargiulo (Micco Spadaro) - Salvator Rosa - Bernardo Cavallino - Mattia Preti (Cavalier Calabrese) - Giovanni Battista Ruoppolo - Luca Giordano - Giacomo del Po - Francesco Solimena - Francesco Del Mura - Luigi Vanvitelli - Corrado Giaquinto - Gaspare Traversi - Fedele Fischetti - Domenico Mondo



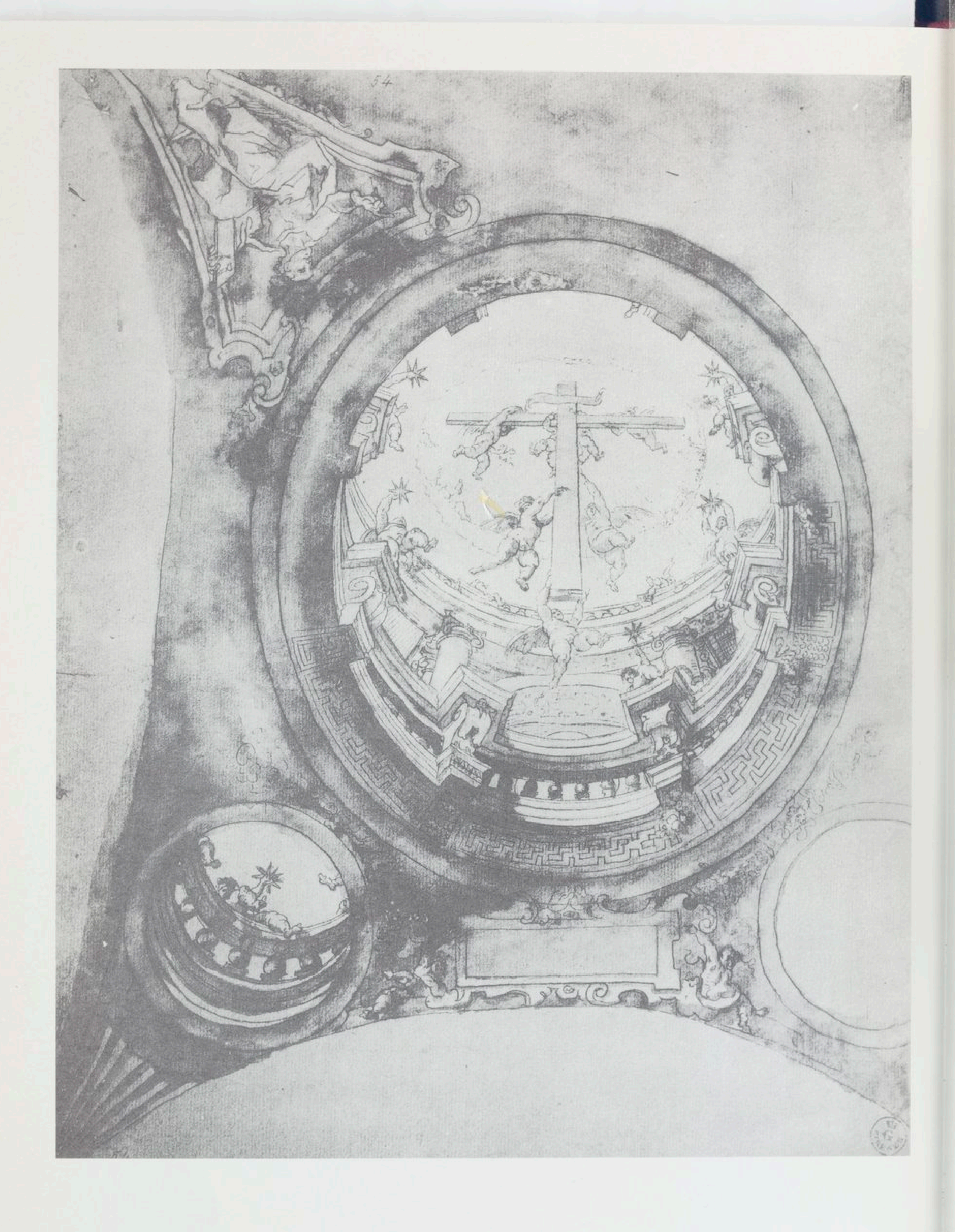
RAFFAELLO SANZIO
5. Vénus et Psyché
Pastel rouge sur gravure au style, 265x197 mm.
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins (3875)



DANIELE RICCIARELLI dit 'DANIELE DA VOLTERRA'
28. Apôtre debout; en bas à droite, répétition de la jambe gauche un peu agrandie
Pastel noir, 372x228 mm. collé; en haut à droite le papier a été partiellement restauré.
En bas, à gauche, inscription au crayon «Daniele di Volterra»
London, British Museum (1946-7-13-114)



GIUSEPPE CESARI dit 'IL CAVALIER D'ARPINO'
38. L'exécution de saint Paul
Pastel rouge, 314x254 mm.; le coin gauche en bas a été rapporté; collé
Paris, Louvre, Cabinet des dessins (2973)



CHERUBINO ALBERTI

40. Ebauche de décoration de plafond

Plume, encre brune, lavis brun, 365x291 mm.

Filigrane inscrit dans un cercle, presque imperceptible.

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (290 Orn.)



PIETRO BERRETTINI dit 'PIETRO DA CORTONA'
13. Femme tenant une tiare
Pastel noir et rouge, 220x277 mm.
New York, Pierpoint Morgan Library (jadis collection du comte de Harewood)



GUGLIELMO CORTESE
26. Etude de femme soulevant un seau
Pastel noir et de couleur sur papier gris-bleu, 418x274 mm.
Inscription «Delborg»
Düsseldorf, Kunstmuseum (FP 7917 recto)
Collections: Lambert Krahe; légué à l'Académie de Düsseldorf; transporté au Kunstmuseum en 1932



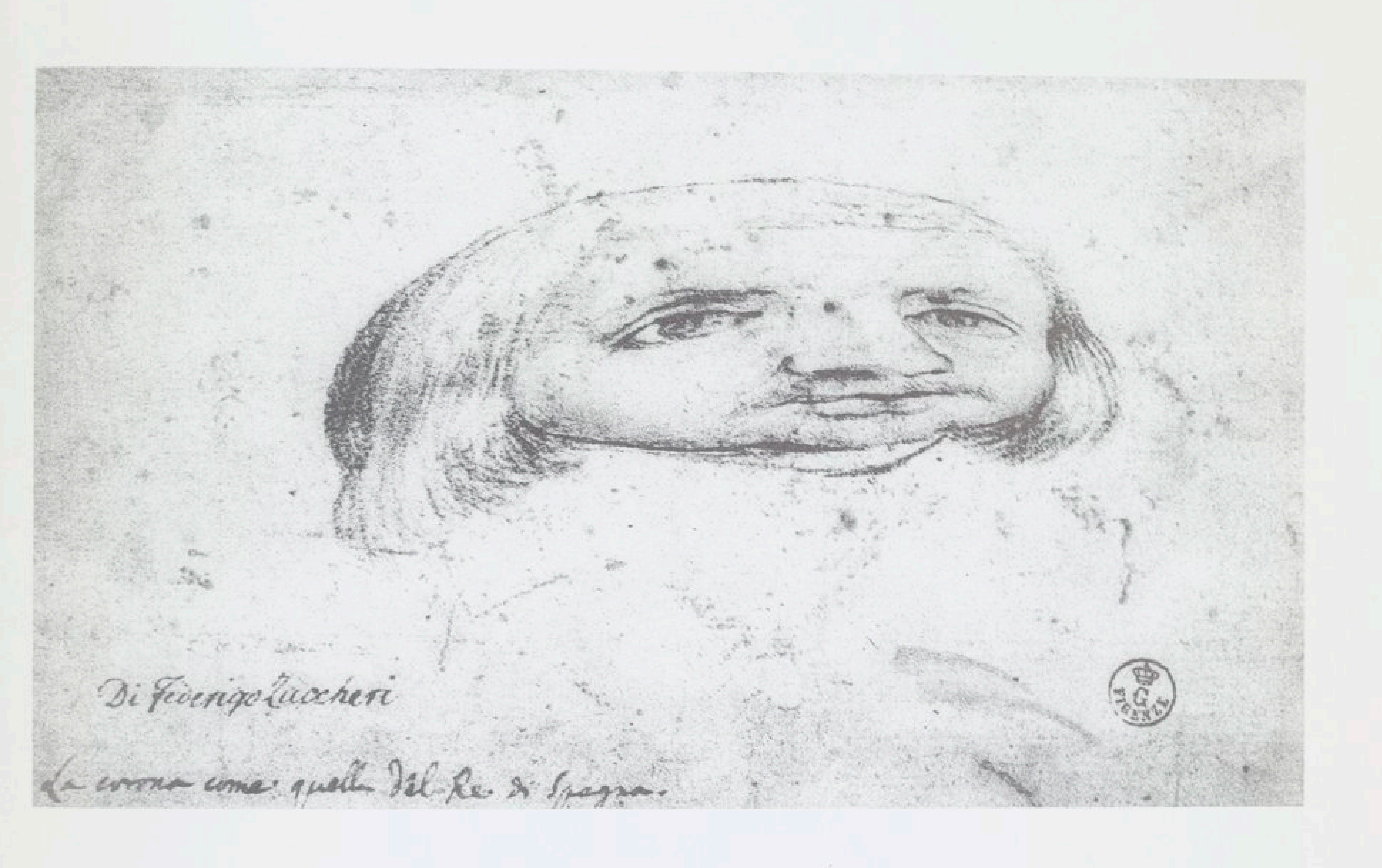
GIOVANNI BATTISTA CARACCIOLO dit 'BATTISTELLO'
3. Nu de femme de dos
Pastel rouge, 256x98 mm.
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins (14626)

XXVII. MAESTRI DELLA CARICATURA

Leonardo da Vinci - Amico Aspertini - Rosso Fiorentino - Michelangelo Buonarroti - Polidoro Caldara (Polidoro da Caravaggio) - Baldassarre Peruzzi - Francesco Mazzola (il Parmigianino) - Lelio Orsi - Bartolomeo Passarotti - Federico Zuccari - Agostino Carracci - Annibale Carracci - Antonio D'Errico (Tanzio da Varallo) - Giovanni Francesco Barbieri (il Guercino) - Jacques Callot - Baccio del Bianco - Stefano Della Bella - Gianlorenzo Bernini - Pier Francesco Mola - Giovanni Benedetto Castiglione (il Grechetto) - Faustino Bocchi - Giuseppe Maria Mitelli - Cesare Gennari - Giuseppe Maria Crespi - Donato Creti - Anton Domenico Gabbiani - Gian Domenico Ferretti - Piero Leone Ghezzi - Marco Ricci - Gian Battista Tiepolo - Anton Maria Zanetti - Gian Domenico Tiepolo - Gaetano Gandolfi

XXVIII. MAESTRI DELLA DECORAZIONE E DEL TEATRO

Leonardo da Vinci - Sebastiano Serlio - Baldassarre Peruzzi - Amico Aspertini - Piero Buonaccorsi (Perino del Vaga) - Giorgio Vasari - Alessandro Allori - Giulio Parigi - Piero Ligorio - Bernardo Buontalenti - Andrea Palladio - Vincenzo Scamozzi - Ludovico Cigoli - Giulio Parigi - Jacques Callot - Gaspare Celio - Baccio del Bianco - Stefano Della Bella - Giacomo Torelli - Domenico Maro - Giovanni Tommaso Borgomo - Giacinto Maria Marmi - Giovacchino Fortini - Agostino Cornacchini - Ferdinando Galli Bibbiena - Francesco Galli Bibbiena - Giuseppe Galli Bibbiena - Filippo Juvarra - Luigi Vanvitelli - Vincenzo dal Re - Fabrizio Galliari - Francesco Guardi



FEDERICO ZUCCARI
10a. Tête dans un miroir
Crayon noir et rouge sur papier blanc, 94x161 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (11188)



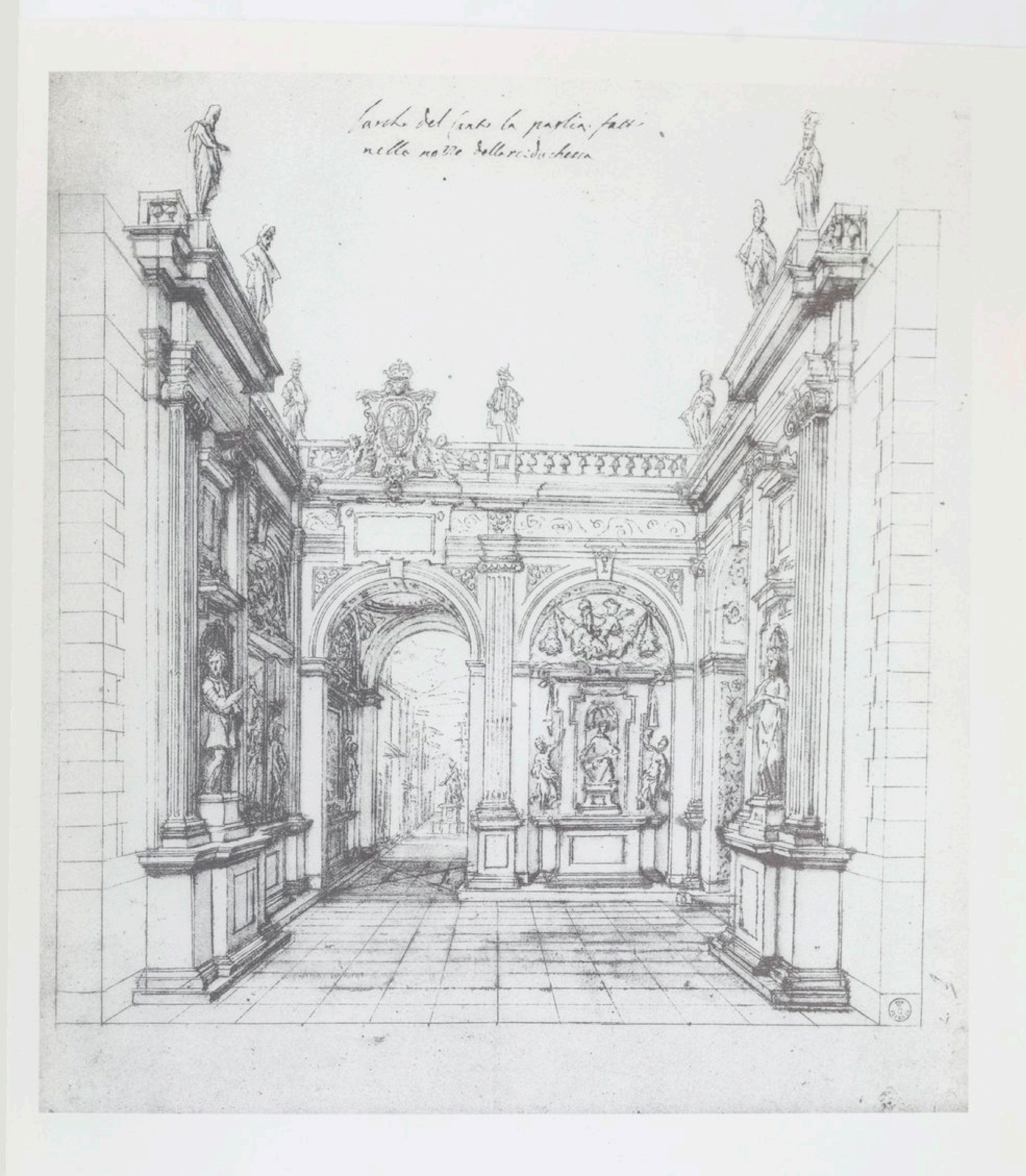
FEDERICO ZUCCARI
10b. Prélat
Crayon noir et rouge, 265x195 mm.
Torino, Biblioteca Reale (15863)



MICHELANGELO BUONARROTI
5. Tête de profil
Sanguine, 282x198 mm.
Oxford, Ashmolean Museum (P. II 316 R)



GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI dit 'GUERCINO'
16. Etude de femme aux enfants
Plume et lavis, 276x248 mm.
Londres, British Museum (F.f. 140)



LUDOVICO CIGOLI
13. Projet d'arc de triomphe
Plume et encre, lavis brun et bleu avec traces de crayon noir sur papier blanc, 384x346 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (1797 Orn.)



BACCIO DEL BIANCO
22. Jeu de balle sur la place Santa Croce à Florence
Plume et lavis brun sur papier blanc, 271x556 mm.
Prato, Collection Loriano Bertini

LA «BIBLIOTECA DI DISEGNI» A ÉTÉ RÉALISÉE PAR UN COMITÉ CONSULTATIF INTERNATIONAL SOUS LA DIRECTION DE ULRICH MIDDELDORF AVEC L'ASSISTANCE DE ANTONIO BOSCHETTO ET:

Diego Angulo Iniguez, Professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Madrid, Directeur de l'Institut Diego Velasquez; Roseline Bacou, Conservateur au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre; Alessandro Bettagno, Professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Venise; Jan Bialostocki, Conservateur du Musée National de Varsovie; James Byam Shaw, Londres; Bernhard Degenhart, ancien Directeur du Kupferstichkabinett de Munich; Anna Forlani Tempesti, Directeur du Cabinet des Dessins et des Estampes des Uffizi; Luigi Grassi, Professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Rome; H.W. Janson, Professeur d'Histoire de l'art à la New York University; Konrad Oberhuber, Conservateur des dessins au Fogg Art Museum, Harvard University (U.S.A.); Alfonso Perez Sanchez, Directeur adjoint du Musée du Prado; Sir John Pope-Hennessy, ancien Directeur du Victoria and Albert Museum et du British Museum à Londres Conseiller du Metropolitan Museum et Professeur d'Histoire de l'art à la New York University; Philip Pouncey, Master of Arts, Fellow of the British Academy; Pierre Rosenberg, Conservateur au Département des Peintures du Musée du Louvre; Janos Scholz, New York; Maurice Serullaz, Conservateur et Directeur du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre

TOUS LES DESSINS REPRODUITS ONT ÉTÉ PRÊTÉS
PAR LES MUSÉES E COLLECTIONS SUIVANTES:

Musée Léon Bonnat (Bayonne); Accademia Carrara (Bergamo); Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Berlin); Musée des Beaux-Arts (Besançon); Museum of Fine Arts (Boston); Szépmüvészeti Muzeum (Budapest); The Fitzwilliam Museum (Cambridge); Fogg Art Museum (Cambridge) (Mass.); Musée Condé (Chantilly); The Chatsworth Settlement (Chatsworth); Art Institute (Chicago); Hessisches Landesmuseum (Darmstadt); Musée de Beaux -Arts (Dijon); Gathorne-Hardy Collection (Donnington Priory); Kunstmuseum (Dusseldorf); National Gallery of Scotland (Edinburgh); Reinhard König-Fachsenfeld Sammlung (Fachsenfelden); Casa Buonarroti (Firenze); Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni (Firenze); Museo Horne (Firenze); Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt am Main); Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni (Genova); Teylers Museum (Haarlem); Wadsworth Atheneum (Hartford); Hermitage (Leningrad); Stadtbibliothek (Leipzig); Alfred Scharf Collection (London); Antoine Seilern Collection (London); British Museum (London); Courtauld Institute Galleries (London); Victoria and Albert Museum (London); Academia de San Fernando (Madrid); Biblioteca Nacional (Madrid); Museo del Prado (Madrid); Biblioteca Ambrosiana (Milano); Castello Sforzesco, Raccolta Bertarelli (Milano); Collezione Morassi (Milano); Pinacoteca Estense (Modena); Musée Fabre (Montpellier); Ferretti Collection (Montreal); Staatliche Graphische Sammlung (Munchen); Museo di Capodimonte (Napoli); Yale University Art Gallery (New Haven); Cooper Union Museum (New York); Metropolitan Museum of Art (New York); Pierpont Morgan Library (New York); Janos Scholz Collection (New York); Suida-Manning Collection (New York); National Gallery of Canada (Ottawa); Ashmolean Museum (Oxford); Christ Church Library (Oxford); Ecole des Beaux-Arts (Paris); Fondation Custodia (Paris); Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Paris); G. Heim-Gairac Collection (Paris); Collection Schapiro (Paris); Galleria Nazionale (Parma); Collezione Briganti (Roma); Gabinetto Nazionale delle Stampe (Roma); Boymans-van Beuningen Museum (Rotterdam); Universitätsbibliothek (Salzburg); Biblioteca Comunale (Siena); Collezione Meli Lupi (Soragna); Nationalmuseum (Stockholm); Staatsgalerie, Graphische Sammlung (Stuttgart); Accademia Albertina (Torino); Biblioteca Reale (Torino); Museo Civico (Trieste); Museo Civico (Udine); Pinacoteca Calderini (Varallo Sesia); Fondazione Giorgio Cini (Venezia); Ca' Rezzonico (Venezia); Gallerie dell'Accademia (Venezia); Museo Correr (Venezia); National Gallery of Art (Washington); Schlossmuseum (Weimar); Graphische Sammlung Albertina (Wien); Royal Library (Windsor Castle); Martin von Wagner Museum (Wurzburg); Kunsthaus (Zurich).

Achevé d'imprimer le 22 octobre 1982
par Italia Grafiche
San Piero a Ponti, Firenze, Italia
diffusé par les Editions Seefeld,
56 rue Jacob, 75006 PARIS



